Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

20



Институт
за историју уметности

Београд
1989

Зограф

Часопис за средњовековну уметност

Број 20, 1989.

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, Број 20, Београд 1989.
UDK 7(091)"04—17", YU ISSN 0350—1361

Садржај

Чланци

5 — *Nicole Thierry*, Erdemli. Une vallée monastique inconnue en Cappadoce. Etude préliminaire

22 — *Srdjan Djurić*, Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art

30 — *А. Я. Каковкин*, Сцена „Чудесное явление животворящего столпа" в рописи храма Григория (1215 г.) в Ани

33 — *A. M. Lidov*, Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala

48 — *Vesna Milanović*, The Three of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme

61 — *Војислав Ј. Ђурић*, Минијатуре Ватопедског четворојеванђеља бр. 937 и њихови сликари

74 — *Branislav Todić*, Le programme des fresques dans la chapelle de Wameq Dadiani à Khobi (Géorgie)

81 — *Draginja Simić-Lazar*, Le Christ de Pitié vivant. L'example de Kalenić

95 — *Smiljka Gabelić*, The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus

Књиге

104 — *Vojislav Korać*, Charalambos Bouras, Nea Moni on Chios. History and Architecture, Athens 1982

105 — *Gordana Babić*, Doula Moriki, The Mosaics of Nea Moni on Chios, Athens 1985

107 — *Sanja Kesić*, Robin Cormack, Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons, London 1985

109 — *Бранислав Тодић*, Σίλας Κουκιάρης, Τα θάυματα-εμφανίσεις των Αγγέλον και Αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων, Αθήνα-Γιάννινα 1989

110 — *Сретен Петковић*, Петар Атанасов, Яков Крайков книжовник, издател, график, XVI в., София 1980

Erdemli. Une vallée monastique inconnue en Cappadoce étude préliminaire

Nicole Thierry

UDK 75.033.2(560)

Lors de notre dernier séjour cappadocien, en septembre 1989, un de nos amis d'Ürgüp nous signala la découverte fortuite d'une église inconnue près du village d'Erdemli, à 3 km au nord de Yeşilhisar (fig. 1).[1] Notre satisfaction a été grande de trouver, en fait, toute une série d'établissements religieux datant du Xe siècle au XIIIe. L'intérêt du site nous a paru justifier une étude préliminaire, bien que nous n'ayons pas consacré tout à fait le temps que demande une étude exhaustive.[2]

Erdemli est situé un peu à l'écart, à l'ouest de la route de Nigde à Kayseri. L'agglomération actuelle est d'installation récente et répond à un ancien village troglodyte abandonné par mesure de sécurité il y a une trentaine d'années. Les nouveaux logements sont à la sortie d'un canyon et du court vallon qui suit, montant vers le plateau. Le village moderne parait relativement prospère, vivant de l'exploitation de la plaine et d'une peupleraie plantée en amont du vallon. Les habitants sont particulièrement bienveillants et accueillants et les enfants servent volontiers de guides.[3]

Les établissements monastiques sont dispersés dans les ruines rupestres et au delà en amont. Nous avons dénombré des salles capitulaires isolées, un vaste monastère et dix églises dont huit peintes parmi d'inombrables excavations.[4]

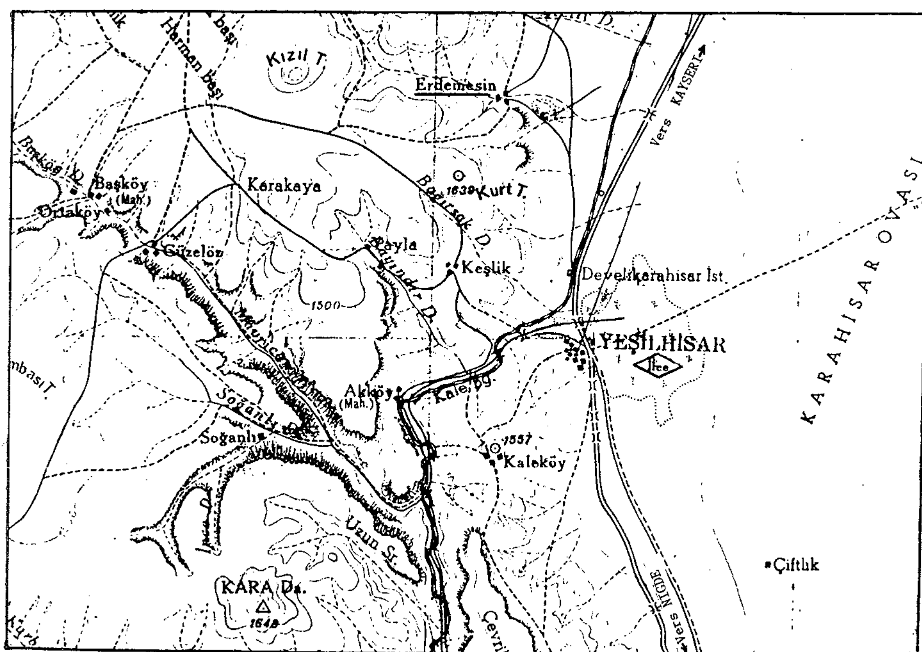
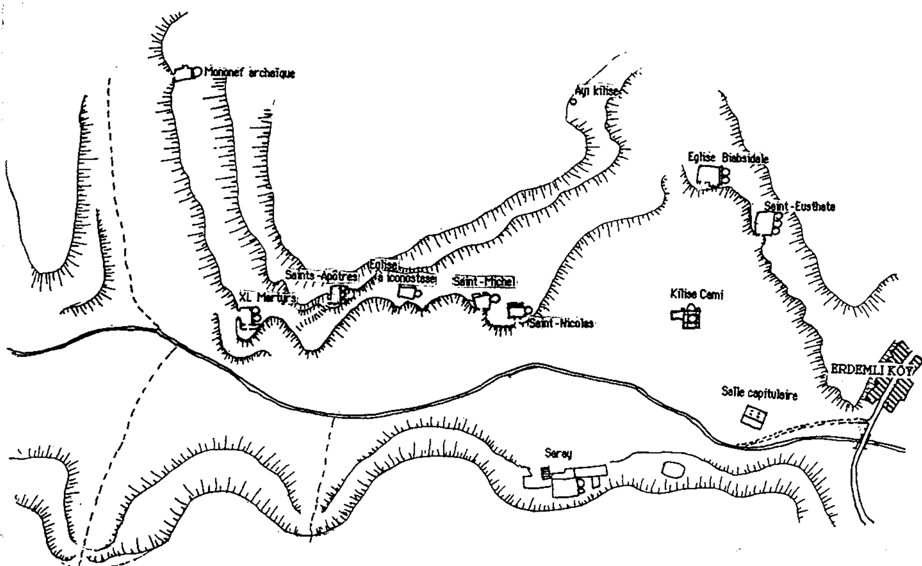


Fig. 1. Situation d'Erdemli (Erdemesin) sur la carte turque de 1951

Fig. 2. Carte du vallon d'Erdemli (schéms)



Introduction de géographie historique

Le vallon d'Erdemli descend du plateau septentrional qui sépare la vallée du Kızıl Irmak de la plaine de Kayseri-Nigde, laquelle est située à l'est du massif volcanique de l'Argée. Cette plaine est une voie de passage qui a régi le destin de Nigde[5] et de Yeşilhisar.[6]

Très proche de cette dernière ville, Erdemli en suivit apparemment la fortune, comme ce fut le cas des sites connus de Başköy, Ortaköy, Mavrucan (Güzelöz) et Soğanlı, échelonnées le long d'une vallée qui s'ouvre au sud de Yeşilhisar,[7] à peu près à la même distance de cette ville (fig. 1). En effet, jugé

---

1 Il s'agit de Memduh Güzelgöz, toujours bien au fait de l'archéologie de la région. Nous le remercions particulièrement ici.

2 Nous avons visité les lieux les 2, 3 et 19 septembre, mais nous ne pouvons prétendre à une description tout à fait complète. Notre amie, M. de Hauleville qui nous accompagnait les deux premiers jours, s'y est rendue isolément et a encore visité au sommet de la falaise une église où subsistait un fragment de peintures, flanquée d'une salle où l'on remarque une sculpture animalière; ce monument que nous ne connaissons pas est marqué Aui kilise *(l'église à l'ours* des villageois). Cependant, dans ce site, l'identification des sujets peints pose plus de difficultés que l'inventaire des églises. En effet, longtemps en usage, celles-ci sont considérablement enfumées.

La carte topographique (fig. 2) peut être considérée comme satisfaisante pour un visiteur mais ne rend pas compte de la densité des cavités rupestres autres qu'ecclésiales. Nous sommes redevable à Jean-Michel THIERRY de ce schéma ainsi que de tous les plans d'églises.

3 Nous remercions ici, le muhtar, Ahmet Celaletti Korur. Contrairement à d'autres lieux, les habitants sont aujourd'hui respectueux des monuments chrétiens et les graffiti paraissent anciens.

4 Y compris Ayı kilise, cf. note 2.

5 Sur Nigde, Gabriel 1931, p. 105—56; Thierry, N. et M., 1963, p. 13—14, fig. 3; *TIB* 2, p. 243—44.

6 Sur Yeşilhisar, Beldičeanu-Steinherr 1973; *TIB* 2. p. 219—21.

7 Les 3 premiers villages étaient réunis ous le nom de Dereköy; le 4e est dans un vallon affluent. Cf. Jerphanion, I, p. 38—39; II, p. 206—381. Nous avons complété l'étude de Mavrucan, nécropole romaine et établissements médiévaux (N. Thierry, *Monuments inédits des régions de Göreme et Mavrucan,* Thèse du IIIe Cycle, Paris 1969, dactylographiée, p. 141—86; ID., »Un problème de continuité ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes«, *CRAI* 1977, p. 111—13; ID., Art byzantin du Haut Moyen Age en Cappadoce. L'église № 2 de Mavrucan«, *JourSav*, oct.—déc. 1972, p. 233—69). Sur les monuments tardifs, Thierry 1988.

Erdemli. Une vallée monastique inconnue en Cappadoce étude préliminaire

Nicole Thierry

UDK 75.033.2(560)

Lors de notre dernier séjour cappadocien, en septembre 1989, un de nos amis d'Ürgüp nous signala la découverte fortuite d'une église inconnue près du village d'Erdemli, à 3 km au nord de Yeşilhisar (fig. 1).[1] Notre satisfaction a été grande de trouver, en fait, toute une série d'établissements religieux datant du X[e] siècle au XIII[e]. L'intérêt du site nous a paru justifier une étude préliminaire, bien que nous n'ayons pas consacré tout à fait le temps que demande une étude exhaustive.[2]

Erdemli est situé un peu à l'écart, à l'ouest de la route de Nigde à Kayseri. L'agglomération actuelle est d'installation récente et répond à un ancien village troglodyte abandonné par mesure de sécurité il y a une trentaine d'années. Les nouveaux logements sont à la sortie d'un canyon et du court vallon qui suit, montant vers le plateau. Le village moderne parait relativement prospère, vivant de l'exploitation de la plaine et d'une peupleraie plantée en amont du vallon. Les habitants sont particulièrement bienveillants et accueillants et les enfants servent volontiers de guides.[3]

Les établissements monastiques sont dispersés dans les ruines rupestres et au delà en amont. Nous avons dénombré des salles capitulaires isolées, un vaste monastère et dix églises dont huit peintes parmi d'inombrables excavations.[4]

Fig. 1. Situation d'Erdemli (Erdemesin) sur la carte turque de 1951

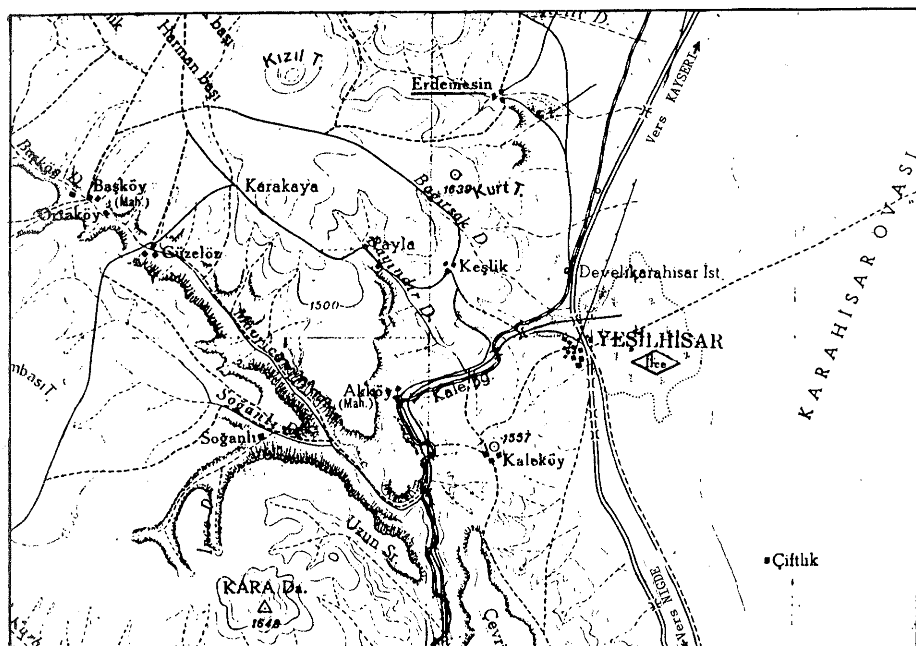
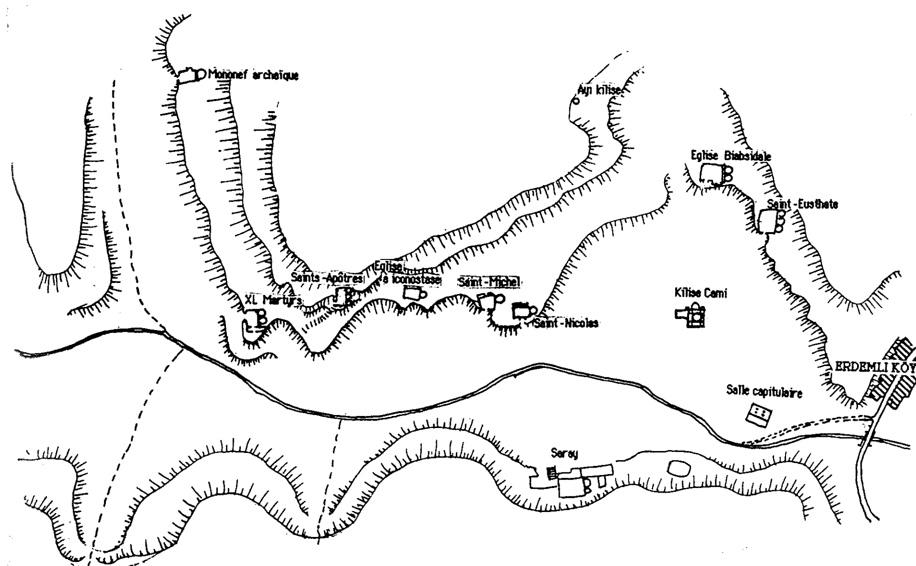


Fig. 2. Carte du vallon d'Erdemli (schéms)



Introduction de géographie historique

Le vallon d'Erdemli descend du plateau septentrional qui sépare la vallée du Kızıl Irmak de la plaine de Kayseri-Nigde, laquelle est située à l'est du massif volcanique de l'Argée. Cette plaine est une voie de passage qui a régi le destin de Nigde[5] et de Yeşilhisar.[6]

Très proche de cette dernière ville, Erdemli en suivit apparemment la fortune, comme ce fut le cas des sites connus de Bašköy, Ortaköy, Mavrucan (Güzelöz) et Soğanlı, échelonnées le long d'une vallée qui s'ouvre au sud de Yeşilhisar,[7] à peu près à la même distance de cette ville (fig. 1). En effet, jugé

1 Il s'agit de Memduh Güzelgöz, toujours bien au fait de l'archéologie de la région. Nous le remercions particulièrement ici.

2 Nous avons visité les lieux les 2, 3 et 19 septembre, mais nous ne pouvons prétendre à une description tout à fait complète. Notre amie, M. de Hauleville qui nous accompagnait les deux premiers jours, s'y est rendue isolément et a encore visité au sommet de la falaise une église où subsistait un fragment de peintures, flanquée d'une salle où l'on remarque une sculpture animalière; ce monument que nous ne connallcons pas est marqué Aui kilise (*l'église à l'ours* des villageois). Cependant, dans ce site, l'identification des sujets peints pose plus de difficultés que l'inventaire des églises. En effet, longtemps en usage, celles-ci sont considérablement enfumées.

La carte topographique (fig. 2) peut être considérée comme satisfaisante pour un visiteur mais ne rend pas compte de la densité des cavités rupestres autres qu'ecclésiales. Nous sommes redevable à Jean-Michel THIERRY de ce schéma ainsi que de tous les plans d'églises.

3 Nous remercions ici, le muhtar, Ahmet Celaletti Korur. Contrairement à d'autres lieux, les habitants sont aujourd'hui respectueux des monuments chrétiens et les graffiti paraissent anciens.

4 Y compris Ayı kilise, cf. note 2.

5 Sur Nigde, Gabriel 1931, p. 105—56; Thierry, N. et M., 1963, p. 13—14, fig. 3; *TIB* 2, p. 243—44.

6 Sur Yeşilhisar, Beldičeanu-Steinherr 1973; *TIB* 2. p. 219—21.

7 Les 3 premiers villages étaient réunis ous le nom de Dereköy; le 4[e] est dans un vallon affluent. Cf. Jerphanion, I, p. 38—39; II, p. 206—381. Nous avons complété l'étude de Mavrucan, nécropole romaine et établissements médiévaux (N. Thierry, *Monuments inédits des régions de Göreme et Mavrucan*, Thèse du III[e] Cycle, Paris 1969, dactylographiée, p. 141—86; ID., »Un problème de continuité ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes«, *CRAI* 1977, p. 111—13; ID., Art byzantin du Haut Moyen Age en Cappadoce. L'église № 2 de Mavrucan«, *JourSav*, oct.—déc. 1972, p. 233—69). Sur les monuments tardifs, Thierry 1988.

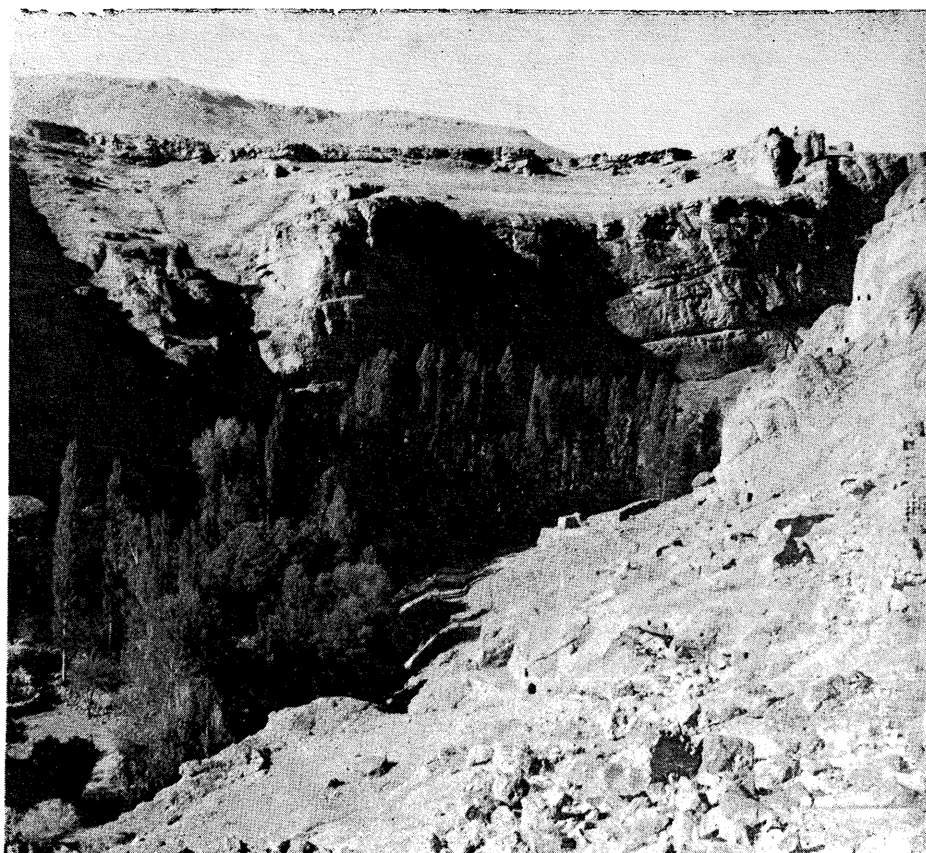


Fig. 3. Vue générale du canyon

sur les monuments rupestres, le peuplement médiéval du vallon d'Erdemli nous a paru être très comparable à celui de ces lieux voisins.

Yeşilhisar *(le château vert)* est l'ancien turc Karahisar *(le château noir),* la Kyzistra antique et byzantine.

La place forte de Kyzistra est connue pour avoir été très disputée entre Arabes et Byzantins au IX[e] siècle et finalement, brûlée par les premiers en 912.[8] Après la paix de l'époque macédonienne, la région fut de nouveau le champ des combats. A partir de 1059, la plaine à l'est de Veşilhisar fut en but aux incursions arméniennes de Gagik II d'Ani. Celui-ci, en effet, avait reçu des terres à l'est de Césarée, et peut-être cette ville et Tzamandos, en échange de son royaume; resté le suzerain des Arméniens en exil, il mena une guerre féroce contre les Grecs; vaincu, c'est dans la forteresse de Kyzistra qu'il fut enfermé puis assassiné lors du siège par les princes arméniens (1079). En même temps, entre 1068 et 1071, les défenses chrétiennes étaient ponctuelles et désorganisées dans cette Cappadoce régulièrement traversée par les Turcs qui suivaient la voie Kayseri--Nigde. Les Seldjoucides prirent la région en 1091[9] et lorsque passa la 1[e] Croisade (1097), elle y restaura la domination arménienne.[10]

Peu après elle fut reprise par les Seldjoucide qui la conservèrent jusqu'en 1303, date à laquelle elle devint ilkhanide jusqu'au milieu du XIV[e], enfin turkmène et tardivement ottomane.[11]

Aujourd'hui appelé *Erdemli,* le village qui nous intéresse est nommé *Erdemesin* sur la carte turque publiée par la Direction générale de la cartographie turque (fig. 1).[12] et *Edremesun* sur le registre ottoman de recensement T T 46 daté de 1501. Ce registre, dont Irène Beldičeanu-Steinherr a bien voulu consulter pour nous les pages traitant du qaza de Karahisar, est le plus ancien registre de ce type; il est plus détaillé que le suivant, datant de Soliman, le *T T* 455, qui ne distingue pas les chrétiens des musulmans.[13]

Au tout début du XVI[e] siècle, l'unité judiciaire comprenait 21 localités dont 6 villages et des terres de labour. Sur les 6 villages, 5 étaient entièrement chrétiens: Ortaköy, Soğanli, Başköy Mavrucan et Edremesun; le 6[e] etait mixte, musulman et chrétien, Till.[14]

On voit que le sort des deux vallées qui encadrent Veşilhisar (fig. 1) étaient administrativement lié et que le peuplement ottoman n'était guère différent de celui qu'on pouvait constater au début de notre siècle.[15]

Description du site et des monuments

Notre présentation suit le cours de la rivière (un ruisseau en été) en le remontant et correspond au sens de la visite du vallon (fig. 2).

Les distances sont courtes, le vallon est de 1 km environ et, malgré les détours, ascensions et descentes, les églises sont proches. Un chemin relativement large et pratiqué par les tracteurs longe la rivière ou en emprunte le lit presqu'à sec en été. Le vallon est très pittoresque, planté de peupliers et

---

[8] *TIB* 2, p. 219. Les environs de Yeşilhisar ne sont pas cités mais sur la carte archéologique, Erdemli est marqué comme site chrétien.

[9] Dedeyan 1975, p. 82—3, p. 92, 107—9, 111—13.

[10] Empruntant la voie Nigde-Kayseri, les Croisés »baillent la terre à un chef arménien local nommé Siméon«, Grousset 1934, p. 37—39.

[11] Beldičeanu-Steinherr 1973, p. 345, 368—76: Kyziztra, devenu Karahisar est réuni à Develi dans une même circonscription judicaiaire (qaza) et militaire en raison de la conjonction du rôle des places fortes. L'importance des lieux est attestée par des monnaies frappées à Develi en 1251 et 1262.

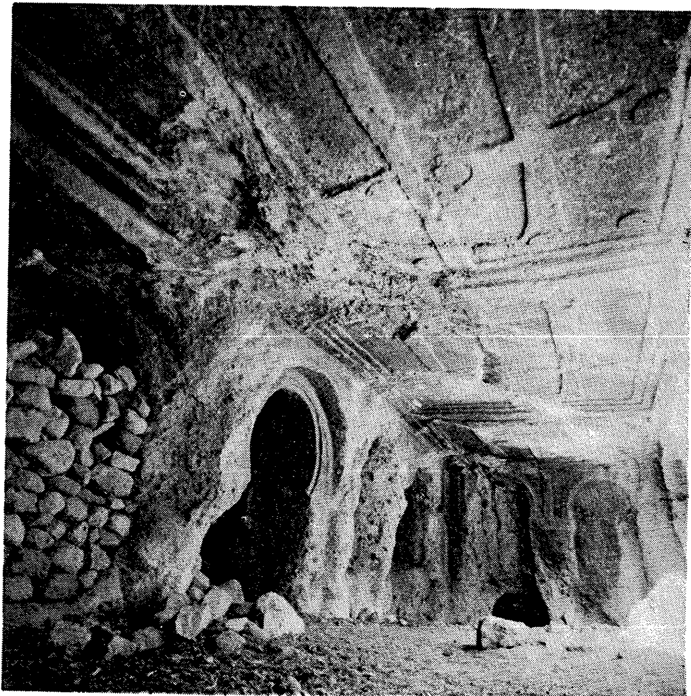
[12] Ankara, 2[e] éd., 1951; *Ertemisin* dans Levidis 1899, p. 142 (voir n. 15).

[13] Communication du 7—11—89 dont nous la remercions vivement. Registre de 1501 mentionné *T T* 46, p. 13—31.

[14] Pour les cinq premiers villages, *T T* 46, p. 17, 320, 22, 23, 24, pour le sixième, p. 20.

[15] Pour Dereköy et Soğanlı, voir note 7. Pour Till (aujourd'hui Tilköy, jadis Diocésarée) où se trouvaient une église paléochrétienne (détruite) et un caravansérail (en partie conservée), Jerphanion, I, 41; *TIB* 2, p. 171; hors carte, à l'ouest, sur notre Fig. 1; Déjà dans Levidis 1899, p. 142, on lit »A l'est de cette ville (il s'agit de Maurikanè) se trouve Ertemisin (peut-être Artemision?) qui comprend, entre-autres un grand palais troglodyte et des églises avec des peintures comme à Soandon (Soğanli).« Nous sommes redevable à Maria Panayotidi du renseignement et de la tradution.

Fig. 4. Salles capitulaires de la rive gauche



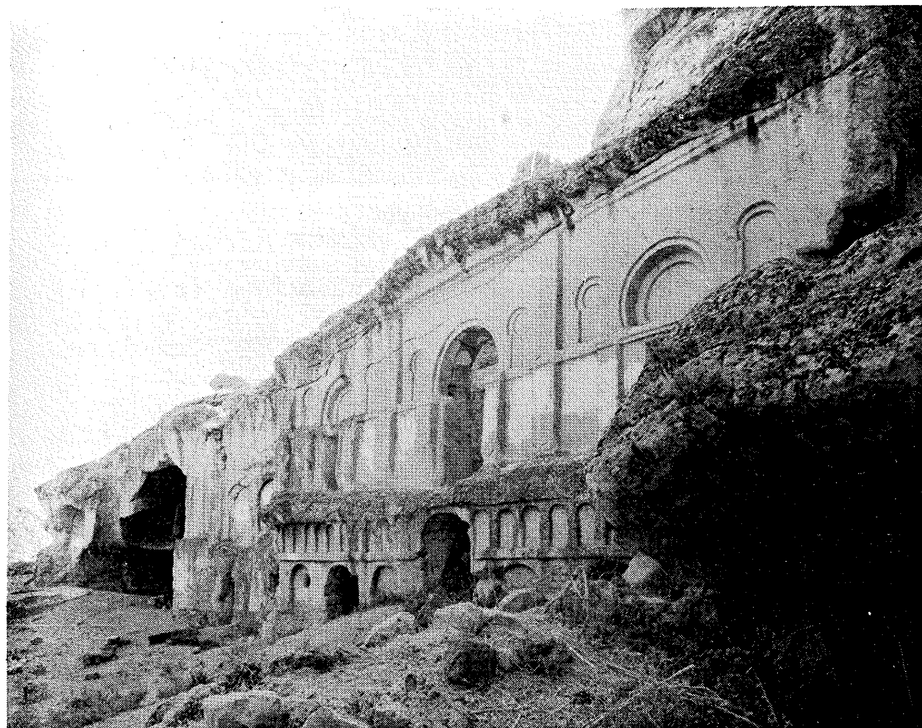


Fig. 5. Vue générale du Saray

très ruiné. Sous une roche en auvent est conservée la paroi profonde d'une salle rectangulaire de près de 20 m de long au centre de laquelle s'ouvre perpendiculairement une vaste salle basilicale à deux rangées de deux grosses colonnes. Trois arcades s'appuyaient sur celles-ci par l'intermédiaire de lourds chapiteaux-impostes. Dans la salle éventrée, les parois conservées étaient creusées de profondes niches aveugles, un corps de moulures étroit suivant les arcatures (fig. 4). Les deux salles étaient couvertes de plafonds ornés de croix couvrantes, grandes croix latines, quatre dans l'espace antérieur, une par travée dans la salle profonde. Simples dans cette dernière, elles sont pattées dans la première, des disques en besants étant inscrits dans chaque extrémité, d'autres marquant les coins des champs réservés. La typologie des croix et des moulures évoque le IXe siècle ou le début du Xe,[16] ce que ne contredit pas ce qui reste d'architecture de ce monument qui nous parait un des plus anciens de la vallée.

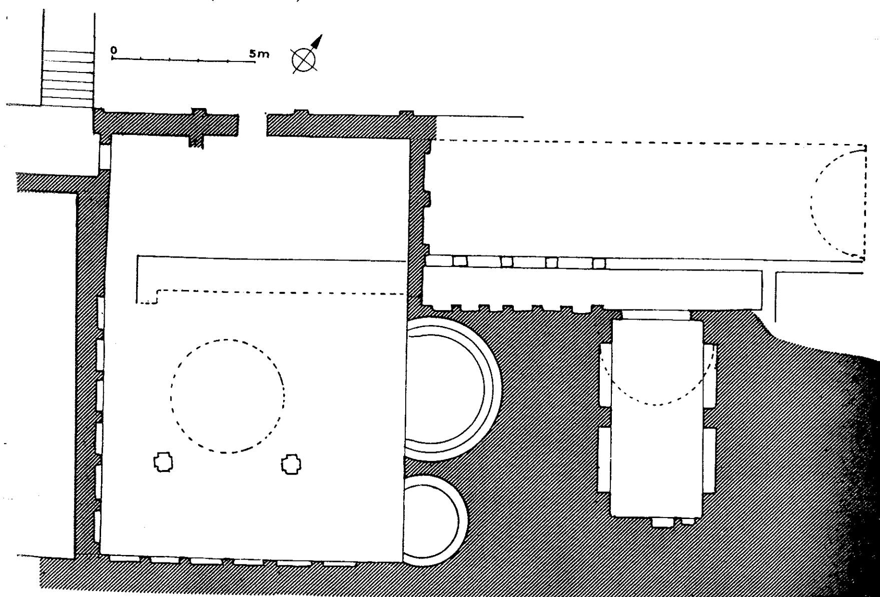
dominé par de hautes falaises qui s'élèvent par plans successifs et ménagent un petit bassin en amphithéatre entre deux passages rocheux qui sont de véritables canyons (fig. 3). En amont, un confluent de vallons cré un cirque grandiose à plusieurs gradins. L'érosion a joué un rôle très important car les étages de falaises sont séparés par de fortes pentes dénudées sur lesquelles les pluies entrainent des nappes d'eau dévastatrices. Glissements de terrain et cônes de déjection se voient au pied des couloirs rocheux, ayant parfois détaché de grands pans de parois.

Les ruines de l'ancien village rupestre sont concentrées dans le premier bassin, s'étageant jusqu'aux falaises. Celles-ci sont criblées de trous sur une bonne hauteur, et même au delà, dans le défilé qui suit. Les églises sont difficiles à identifier parmi tous ces trous suspendus et les anfractuosités des falaises.

Les salles capitulaires

Une fois franchi le très court défilé rocheux qui ferme l'entrée du vallon, on trouve à droite du chemin, sur la rive gauche de la rivière, un ensemble

Fig. 6. Plan de la partie orientale dy Saray, salles et église (schéma)



Le monastère dit Saray (Le palais)

De l'autre côté de la rivière qu'on traverse là au niveau de petites sources ferrigineuses, on trouve un bassin alimenté par d'autres sources. Au delà s'étale un large tertre en partie fait de glissements de terrains. La base de la falaise est barrée par une longue façade sculptée en partie éventrée et laissant voir des salles béantes. Le vaste monastère creusé là est si imposant que les villageois l'ont appelé *Saray*.

Le monument a été installé dans le pieds d'un immense fronton rocheux qui se détache de la paroi du canyon. Très haut dans la paroi, sur une terrasse en surplomb s'ouvre une porte carrée qui a pu être celle d'un oratoire primitif. Plus bas, s'étagent divers niveaux d'habitacles dont nous n'avons visité que les trois plus accessibles.

La façade allongée d'est en ouest comptait jadis une soixantaine de mètres (fig. 5). Un terre-plein antérieur donnant sur la rivière jouait sans doute le rôle de cour que divisait en deux partie un escalier qui montait à une galerie. Celle-ci donnait accès, d'une part, à l'église creusée en étage, à gauche, d'autre part, à un portique qui menait à une salle voûtée. Toute la partie occidentale est ruinée et derrière le portique, l'espace a été envahi par une coulée de terre. De même, la voûte qui passait sous l'escalier est aujourd'hui obturée.

Notre plan ne représente que l'église et les salles orientales et ne rend pas compte des trois étages de la masse ecclésiale (fig. 6). Cet ensemble rupestre est, en effet, d'une extraordinaire complication architecturale.

Venant de l'est, le visiteur découvre d'abord une vaste salle longitudinale béante dans laquelle s'ouvre une salle transversale. Elle mesurait plus de 15 m de long sur près de 6 de large et sa voûte centrale était haute de 10 environ. Son aspect actuel ne permet guère de reconstituer les cloisonnements de jadis, notamment à la voûte d'où tombent, au sud, des fragments d'arcades qui correspondaient peut-être à un couloir suspendu menant à la porte en étage ouverte sur le vide (fig. 7). Les parois sont ornées d'arcatures aveugles entre des piliers inscrits, les bandeaux semi-circulaires, le corps de moulures qui les surmonte, les impostes ornées de grosse perles oblongues et les écoinçons décorés d'un fleuron trèflé

[16] Notamment les décors de l'Eglise № 1 de Zeive, qu'à la suite de Jerphanion nous considérons comme d'époque iconoclaste, Jerphanion, I, p. 581—82, pl. 26; notre chapitre XVII, pl. 171—72, de *Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavusin*, II, sous presse.

sont de facture très soignée. Au centre de la paroi profonde s'ouvrait jadis la porte d'une salle creusée perpendiculairement, plus courte, voûtée et pourvue latéralement de piliers; elle était surmontée d'un étage peu élevé, également voûté, dont le plancher s'est effondré.

En longeant le terre-plein, en partie constitué de terres d'érosion, on suit la façade nord de la vaste masse ecclésiale. Les arcatures aveugles s'étagent en trois registres (fig. 5 et 8); les deux inférieurs correspondent aux salles du rez de chaussée, le troisième à l'église elle-même. Les grandes arcatures inférieures sont surmontées d'une série de petites arcatures, toutes de taille assez rustique, donnant jadis dans l'espace antérieuer qui servait de cour, soit à l'air libre, soit sous un auvent détruit à présent. L'étage supérieur qui est celui de l'église est beaucoup plus travaillé; entre trois grands hauts pilers inscrits sont réservés des champs creusés d'une grande arcature centrale entre deux petites. Des moulures apsecond temps on les a ouvertes d'une porte médiane rofondissent symétriquement ces arcatures et en second temps on les a ouvertes d'unc porte médiane et de deux fenêtres latérales, mais sans respecter leur axe.

A l'étage, le plancher de l'église est en partie effondré (fig. 9). C'est par là que l'on entre aujourd'hui, au centre de la paroi nord, en montant sur la terre qui encombre la salle inférieure, salle rectangulaire dont les parois étaient creusées d'une double série d'arcatures aveugles. Jadis, on utilisait une porte ouverte au nord de la paroi occidentale, porte qu'on atteignait par l'escalier antérieur (fig. 6).

L'église était très haute et très grande (de 15 m de long environ) et de plan et d'élévation complexes. Telle qu'on peut en juger sur les ruines actuelles, elle présente une formule mixte entre la croix inscrite à coupole sur piliers et la basilique à tribunes; de plus, elle sans axe de symétrie. Au sol, l'espace nord était une longue salle en partie cloisonnée à mur plat à l'orient, alors que la grande abside centrale, pourvue d'un synthronon, est flanquée d'une absidiole sud (fig. 10).

Une corniche court entre conque et paroi absidales, survivance d'une tradition très ancienne. Un panneau peint encadré au centre de la conque est le seul qui soit conservé, bien que des traces d'enduit se voient ailleurs dans l'église.[17] On reconnait les fragments d'une Déisis,[18] d'un style pauvre assez répandu au XIe siècle; la disposition et l'art du sujet rappellent assez bien la décoration de l'abside centrale à Hallaç manastır, près d'Ortahisar.[19]

Sur la paroi méridionale on voit les traces d'une tribune en étage dont le plancher est tombé; elle communiquait peut-être par une porte avec une salle occidentale à arcatures. Les parois de l'étage inférieur sont suivies d'une double série d'arcatures aveugles, et celle de la tribune sud de deux piliers inscrits situés en regard des deux piliers détruits de la coupole. De celle-ci ne reste plus qu'un fragment sud, entre deux trompes.

La structure complexe du monument nous parait relever d'une évolution conjuguée de la croix et de la basilique particulière à l'Asie mineure.[20]

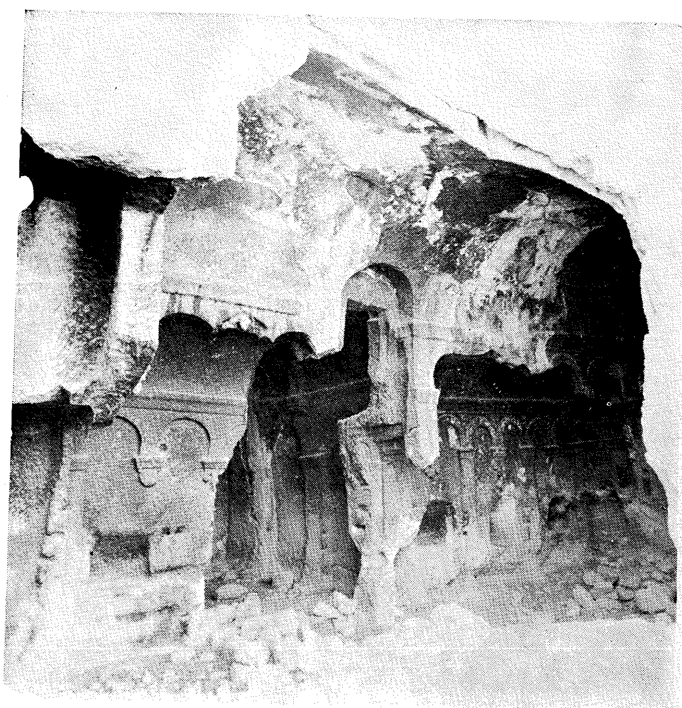


Fig. 7. Les salles orientales du monastère

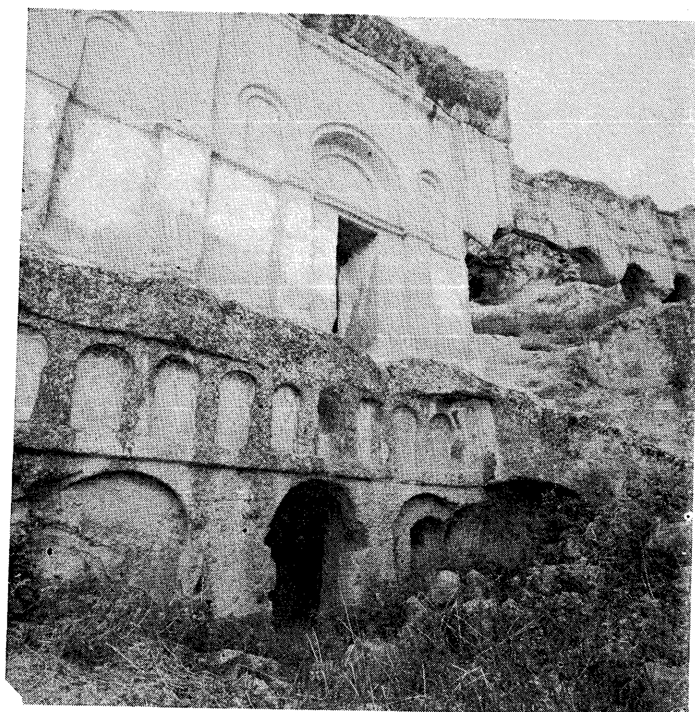


Fig. 8. Façade à hauteur de l'église



Fig. 9. Eglise vue de l'intérieur, vers le nord-ouest

---

17 A l'extérieur le badigeon blanc cache des slogans grecs.

18 Les pieds du Christ et, à sa gauche, le corps du Baptiste reconnaissable à la mélote qui souvre la tunique blanche.

19 Bien qu'il s'agisse de la Vierge trônant, cf. Rodley 1985, p. 23—24, Fig. 18, sch. 4.

20 Décrite par Strzygowski 1903, p. 105, donnant l'exemple de Kesteli, en Karamanide. L'association du plan basilical en rez-de-chaussée et de la croix en étage est un type comparable d'association; à propos du cas de la Sainte-Sophie de Vize, Eyice 1969, p. 327—33, 358, fig. 4, 5; Mango 1968, p. 9—10.



Fig. 10. Eglise vue de l'intérieur, vers le sud-est

En longeant ensuite la façade de l'église, on se heurte à l'escalier aujourd'hui englobé dans une coulée de terre. Au dessus se présente les ruines d'un portique qui donnait en profondeur sur un vaste espace envahi de sédiments. Plus à l'ouest se trouve une haute arcade s'ouvrant sur une longue salle voûtée. En cet endroit, la falaise s'est effondrée, détruisant la plus grande partie de cette salle et les cavités qui suivaient.

Le recul de la paroi rocheuse a permis la plantation de la peupleraie actuelle. Plus loin s'étendait la nécropole des moines dont les cavités sont dissimulées par les arbres.

La destination des diverses salles monastiques est difficile à définir, ce qui est fréquent en Cappadoce. Certaines cavités suspendues au-dessus des salles occidentales ne nous ont pas été accessibles, peut-être abritaient-elles des cuisines et des dortoirs. Dans la première salle longitudinale se trouve une grande meule de moulin.

Cet ensemble conventuel est un des plus vastes de Cappadoce[21] et la façade est de loin la plus longue, mais son décor architectural peut être comparé à ceux d'Alakilise, Direklikilise et Sümbüllükilise, dans le Hasan daği ou d'Aksaray, près de Gülşehir.[22] Ce type de façade rythmée par des arcatures aveugles est traditionnel en Anatolie et se rattache au passé hellénistique et iranien.[23]

Comme certains monastère à cour centrale,[24] celui d'Erdemli semble en grande partie d'une seule venue, vraisemblablement de la seconde moitié du Xe siècle ou de la première du XIe, quelques modifications étant de peu postérieures, comme le percement des fenêtres nord de l'église et les panneaux peints comme celui de l'abside.

Le grand couvent devait dominer la vie monastique de la vallée. Sur l'autre rive se trouvait l'ensemble des établissements rupestres, des habitations diverses et les églises. Nombre de ces dernières étaient funéraires et rattachées à la vie cénobitique.

---

21 Sont plus grands encore ceux de Selime et Açik Saray, Rodley 1985, p. 63—85, 121—50.

22 Thierry, N. Et M., 1963, pl. 17, 20; Rodley 1985, fig. 117, 140.

23 Résumé dans Rodley 1985, p. 236—37.

24 Encore Hallaç manastir et celui d'Eski Gümüş, cf. note 19. La définition de ce type de monastère et de Lyn Rodley

Kilise-Cami

L'église est ainsi nommée car elle fut un moment la mosquée du village troglodyte. Elle est située à mi-pente de l'amphithéatre naturel qui fait face au Saray (fig. 2) et se reconnait au cercle béant de la coupole disparue.

C'est une croix semi-libre à coupole, inscrite dans sa partie occidentale alors que l'abside joue le rôle de bras oriental (fig. 11); une absidiole très petite jouait le rôle de diaconicon. Une iconostase basse a vraisemblablement fermé le sanctuaire.[25] L'usage funéraire de l'église est attesté par le creusement de quatre arcosolium; trois d'entre eux ont été disposés dans une salle qui prolonge le bras nord à travers deux arcades; un petit sanctuaire a été ménagé entre les deux tombeaux orientaux.

L'église était jadis couverte de peintures dont il reste quelques fragments dans la partie nord. Sur le tympan du bras nord, quelques fragments évoquent une scène d'adoration des Mages.

Dans l'abside, seul le côté gauche est conservé mais le programme à trois registres est facile à reconnaitre. Dans la conque se trouvait une Déisis composite, enrichie d'éléments hérités des visions pro-

---

25 Comparable à celles de la chapelle № 21 et des Eglises à colonnes de Göreme, Jerphanion, I, p. 377, 475, 480, pl. 133 № 2; illustration dans N. Thierry, »Deux notes à propos du Mandylion«, *Zograph* 11 (1980), p. 16—19, fig. 2.

Fig. 11. Plan de Kilise-cami

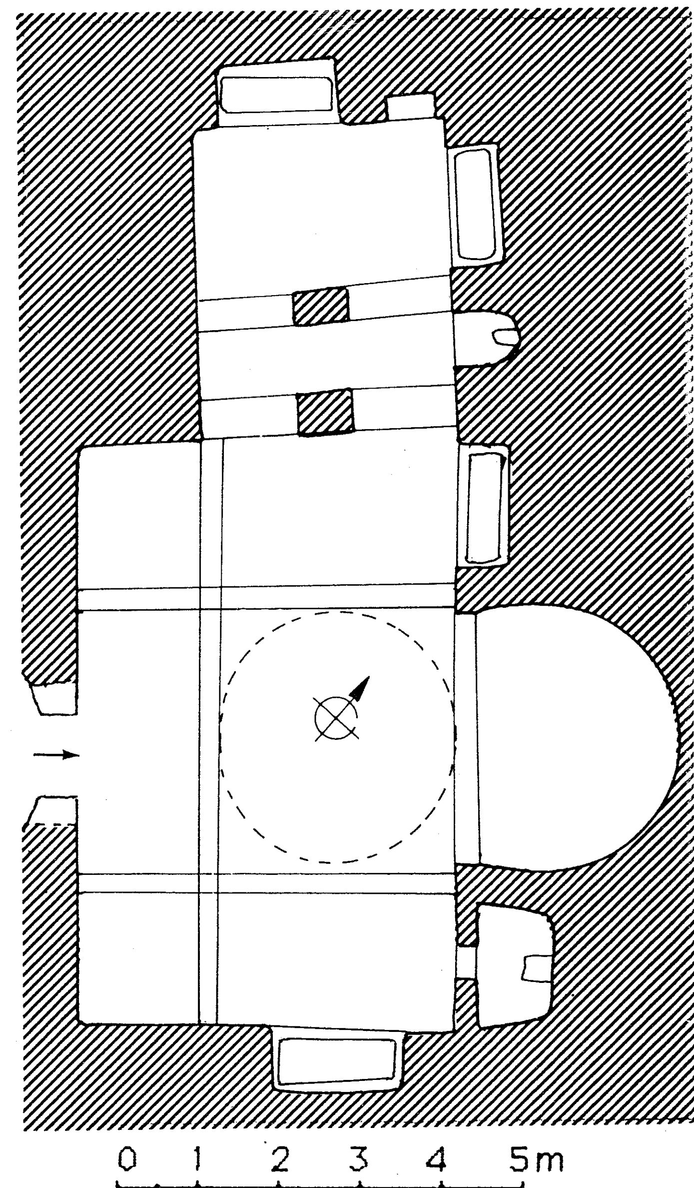




Fig. 12. Kilise-cami, buste de st Athènogéne

phétiques anciennes. Cette typologie est de tradition bien établie en Cappadoce au XIe siècle; elle fit souche en Géorgie où elle se prolongea durant des siècles.[26] Ici, le Christ siégeait sur le trône cantonné par les protomes des évangélistes; il était accosté à gauche par la Vierge, et symétriquement par le Baptiste. Derrière ceux-ci figuraient les roues de feu, le tétramorphe au nord et sans doute le séraphin de l'autre côté, puis deux archanges en costume impérial et tenant le globe. On note que l'ange de Matthieu est plus qu'en buste et que le lion de Marc présente de face une grosse tête ronde dans le style abbasside;[27] les deux zodia tiennent chacun le livre.

Deux registres se superposaient sur la paroi. Sous la conque, huit bustes d'évêques dans des médaillons encadraient ceux de Pierre et Paul disposés de part et d'autre de l'icone d'une Vierge à l'Enfant du type Odigitria.[28] Au nord de celle-ci se trouve Paul (O Α⟨ΓΙΟϹ⟩ ΠΑΥ...), longue figure au front dégarni et à l'opulente barbe brune, le buste drapé à l'antique, comme celui de Pierre, de l'autre côté. Après Paul, on voit Grégoire le Thaumaturge (O Α⟨ΓΙΟϹ⟩ ΓΡΗΓΟΡΗΟϹ Ο ΤΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟϹ), vieillard à cheveux courts et barbe fine, puis Athènogène (O Α⟨ΓΙΟϹ⟩ ΑΘΗΝΟΓ ..ΟϹ), à longue barbe blanche (fig. 12). Le troisième est effacé et le dernier détruit. Du côté droit, seul subsiste en partie celui situé près de Pierre.

Plus bas, on avait représenté douze évêques en pied encadrant deux autre, de taille réduite, l'icone de la Vierge, qui empiétant sur le registre inférieur. Quatre au nord et trois au sud sont à peu près conservés mais non identifiables. Les accessoires épiscopaux sont peu ornés et se limitent à l'omophorion, à l'épitrachélion et à l'enchirion, conformément à la tradition en usage au XIe siècle.[29]

[26] Exemples grecs d'Ayvaliköy, d'Eski Gümüş, de l'Archangelos, de St-Georges d'Ortaköy, Thierry 1974, p. 6—7, fig. 1, 3, 13, 15, 17, 18, 20, 22. Nos conclusions ont été reprises par Velmans 1980 qui a cité de nombreux autres exemples géorgiens, fig. 12, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 25, 34—40.

[27] Cf. l'exemple de Géorgie méridionale conservé à Hahul, Winfield 1968, fig. 5.

[28] Le collège apostolique se limitait ainsi aux deux principaux disciples, ailleurs en tête des deux files symétriques, Thierry 1974.

[29] »Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les monuments datés »Thierry 1977, chap. II, p. 311—13 (les premiers exemples datés sont ceux de la Vierge des Chaudronniers à Salonique).

Exposées aux intempéries, ces peintures sont très délavées. Elles étaient jadis d'un assez joli style provincial comme on peut en juger sur la variété des coloris et le modelé assez fin des visages et des draperies. Quelques rinceaux visibles entre les médaillons s'apparentent à ceux connus à Sainte-Barbe de Soğanlı ou à Tağar, bien qu'ils leurs soient de qualité inférieure.[30] Dans l'ensemble, les peintures peuvent être attribuées assez aisément au milieu du XIe siècle.

Saint-Eustathe

Nous avons nommée ainsi l'église en raison d'une Vision d'Eustache bien conservée à gauche de l'entrée. L'église est située au pied de la falaise qui s'élève à droite de Kilise-cami (fig. 2), creusée dans une cavité mal régularisée et difficile à repérer.

Elle présente une nef transversale à plafond, avec trois absides et une niche nord-est (fig. 13). Nous retrouverons ce plan dans deux autres cas, fréquence particulière à la vallée.[31] Les abside sont presque hémisphériques et de tailles inégales. Celle du nord est grande et basse, fermée par une iconostase ouverte d'une porte rectangulaire entre deux fenêtres;[32] celle du centre est très haute derrière des chancels bas, comme ceux du sud. Une niche sépare les deux dernières absides (fig. 14). A l'extérieur, il reste une sorte d'oratoire creusé dans l'angle nord--est d'un narthex disparu.

L'église était jadis entièrement peinte. Aujourd'hui, quelques fragments d'enduit sont tombés et les morceaux conservés sont si enfumés qu'il est bien difficile de distinguer les sujets et encore plus de les photographier.[33]

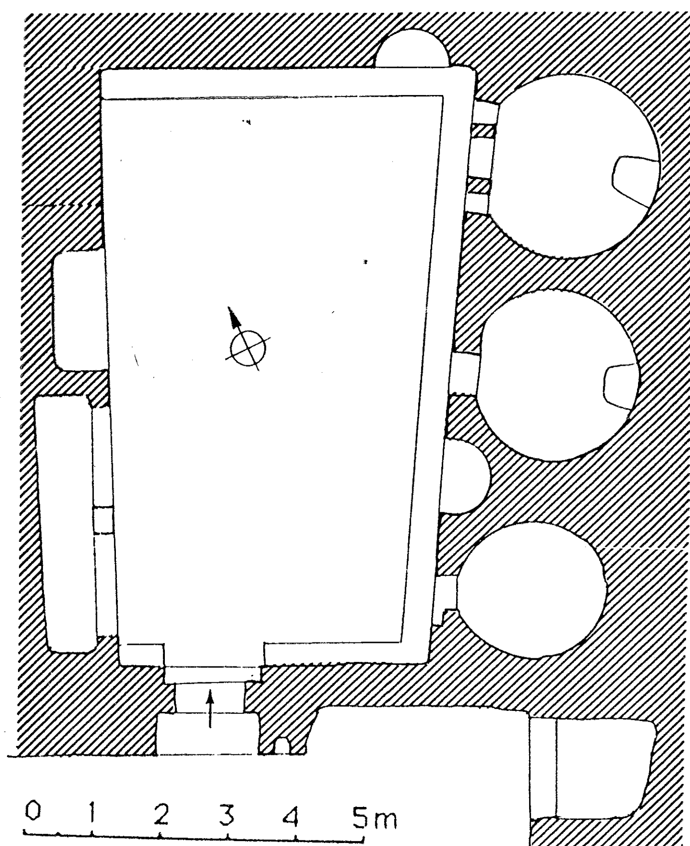
[30] Restle 1967, fig. 361—64, 371, 437.

[31] Jerphanion, II, p. 409, n'en décrit qu'à Göreme et y voyait une typologie importée au début du Xe siècle et restée localisée. Le cas semble comparable ici.

[32] On pourrait aussi bien parler de clôture de sanctuaire, comme dans les cas cité note 25. La paroi s'élève peu, le tympan sous l'arc triomphal étant évidé.

[33] Le fait est comparable à celui qu'on observe à l'Archangelos de Cemil, Jerphanion, II, p. 129.

Fig. 13. Plan de l'église Saint-Eustathe



Dans l'abside centrale on identifie les traces d'une Déisis détruite. Par contre, dans l'abside nord, l'Ascension est intacte sous le noir de fumée; sous la gloire portée par les anges, le visage de la Vierge orante au centre, et ceux des apôtres étaient d'un beau modelé. Dans l'abside sud, la conque est détruite; on distingue sur la paroi gauche un saint anonyme, peut-être un diacre (fig. 16), et à droite, les noms des saints Vicente (O A⟨ΓΙΟC⟩ BIKIENTΘOC), Ménas (O AΓIOC MHNAC) et Victor (O A⟨ΓIOC⟩ BHKTOP).

Près de la prothèse, la niche nord était consacrée à l'image en buste de l'Odigitria; elle était surmontée du buste de l'Emmanuel.

Sur les parois de la nef, certains sujets sont identifiables. Ainsi, une vaste Dormition sur la paroi nord. Les peintures les plus lisibles se trouvent sur la paroi occidentale creusée de deux grandes niches réservés à des portraits de saints.

Dans la niche sud on voit: au fond la Vision d'Eustache, puis, à droite, trois saintes et un prêtre, et sur les côtés, un saint militaire et un saint médecin.



Fig. 14. Saint-Eustathe. Vue vers les absides

La Vision et conversion d'Eustache

La scène est connue: le bon général romain Placide s'élance à la poursuite du cerf crucigère dans lequel Dieu se révèle à lui; devenu chrétien, il prendra le nom d'Eustache. Le sujet est cappadocien par excellence et traduit la survivance du culte du cerf en Anatolie.[34] Dans le voisinage même, on connait la représentation protobyzantine de l'Eglise № 3 de Mavrucan, celles de Ballık kilise et Geyik kilise à Soğanli, du Xe et du XIe siècle, et celle de Saint-Georges d'Ortaköy, du XIIIe.[35]

Ici, le cerf est arrêté au sommet d'une haut rocher qui limite le tableau sur la droite (fig. 15); c'est un animal de dessin rustique mais animé, il se retourne avec vivacité vers son persécuteur; entre ses bois se dresse une croix blanche accostée du sigle IC XC. Le cavalier venait de la gauche, tenant la lance serrée sous son bras droit, la pointe proche du cerf; son visage et son buste sont détruits. Le cheval est un lourd destrier représenté dans l'attitude du galop volant; sa tête puissante est bien modelée (fig. 15 et 15 bis). Le harnachement est d'un type médiéval connu depuis le XIe siècle.[36] Les légendes de la scène sont écrites en haut: O A⟨ΓIOC⟩ EYCTΓΡAΘIOC au-dessus de la tête du saint, puis entre lui et le cerf, les paroles de ce dernier: O ΡΛA-KIΔA TH ME ΔIOKHC EΓO HMH O XC ON ECY AΓNOON CEBHC, pour 'Ω Πλακίδα τί με διώκεις; ἐγὼ εἰμι ὁ Χ(ριστὸ)ς ὃν ἐσὺ ἀγνοῶν σέβεις,[37] *O Placide, pourquoi me poursuis-tu? Je suis le Christ que tu vénères sans le connaître.* On note que la formule est plus théologique que d'habitude et que la présence du Christ dans la bête n'est pas réaffirmée.[38] Cependant, l'image reste conforme à la tradition ancienne qui place la croix et non la tête du Christ entre les cornes.[39]

A droite de l'image symbolique de la Grâce divine envers ses élus, on reconnait des saintes en pieds: Catherine en costume impérial avec thorakion (H AΓIA EKATEPINA), puis Paraskévi (ΠAPA-CKEBH) et Kyriakè (KHPHAKH), toutes deux portant une tunique beige sous un maphorion brunrouge.



Fig. 15. Saint-Eustathe. La Vision d'Eustache (schéma)

[34] En 1989, on connait 19 images de ce type (compte tenu de ce nouvel exemple et des trois autres découverts récemment par Catherine Jolivet-Lévy). Répertoire à paraître dans les *Monuments Piots* 1990. Déjà, N. Thierry, »Le culte du cerf en Anatolie«, *Dossiers* № 121, nov. 1987, p. 62—79.

[35] Reproductions en couleurs dans les *Dossiers* № 121, p. 69 et 71. Quant aux peintures de Ballık kilise, elles sont complètement détruites depuis près de trente ans.

[36] Restle 1969, fig. 28, 29; exemples de la chapelle de Daniel à Göreme aux p. 74, 75 dans *Dossiers* № 121. Cet équipement se retrouve en Géorgie, notamment sur les chevaux de Nik'crc'minda (1010—1014), Aladašvili 1977, p. 150, 151, 158—60.

[37] Le R. P. Jean Darrouzès que nous remercions ici, nous a précisé que εσυ est une forme populaire; il nous rappelé que la phrase est copiée sur celle que Dieu adresse à Paul sur le chemin de Damas, Actes 9, 4.

[38] Le tout est exactement extrait des Actes primitifs, repris par Jean de Damas, P. G. 105, 381, et P. G. 94, 1381; mais *»je suis dans la bête«*, commun à touts les textes est ommis. C'est da première fois que nous rencontrons la formule finale. Les inscriptions conservées sont rares, mais les cinq datées du Xe siècle, sont d'une autre tradition: à Tavşanlı kilise et Saint-Jean de Güllü dere, toutes deux de 913—920 (Jerphanion II, p. 84; Thierry 1983, p. 157), dans l'église du prêtre Jean à Peristrema (N. Thierry, »Vision d'Eustache-Vision de Procepe«, à paraitre dans les *Mélanges Moutsopoulos),* à Saint-Eustathe de Göreme et Ballık kilise de Soğanli (Jerphanion, I, p. 148—49; II, p. 256). Seulement à Geyik kilise de Soğanlı, XIe, le texte est celui de la Passion grecque (Jerphanion, II, p. 371).

[39] Seul exemple, celui de Geyik kilise, Jerphanion, II, p. 371, pl. 200, № 1; Restle 1969, fig. 467. Aujourd'hui détruit.



Fig. 16. Saint-Eustathe. Visage de saint anonyme

A côté, saint Ermolaos (Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ ΕΡΜΟΛΑΟC), prêtre de Nicodémie, est un beau vieillard vêtu simplement de la tunique et de la chasuble, le seul attribut de sa charge étant le livre qu'il tient sur son avant-bras gauche.

Sur les côté de la niche, figurent, au sud, Alexandre (Ο ΑΓΙΟC ΑΛΕΧΑΝΤΡΟC), en militaire et au nord le médecin Panteleim (ΟΑ⟨ΓΙΟC⟩ ΠΑΗΤΕ...), jeune homme imberbe tenant la boite et la lancette.

Dans la profonde niche voisine, on a représenté, au fond Constantin et Hélène encadrant la croix; sur les côtés deux saints millitaires imberbes, sans doute Georges et Démètre. Au plafond de la niche se trouvent deux bustes, celui d'un évêque à droite, et d'un jeune militaire, Eutihios (Ο ΑΓΙΟC ΕΥΘΥΧΙΟC), martyr de Sébaste, à gauche.

L'ornementation est réduite: des panneaux de faux marbre au bas des parois et deux frises de croisillons à rinceaux au plafond de la niche sudouest. Si le noir de fumée a protégé les peintures, il nous les cache en grande partie. Bien des détails nous échappe donc pour en juger. Le programme essentiellement hagiographique, l'Ascension en situation absidale, sont en faveur d'une datation basse, au XIII[e] siècle,[40] ce que ne contredisent pas l'épigraphie[41] ni le style vigoureux. Bien que provincial, celui-ci était excellent, comme on peut en juger sur les quelques visages discernables (fig. 16).

[40] On peut comparer avec l'art des Quarante martyrs de Suveş, 1216—1217 (Jerphanion, II, p. 156—74, pl. 161—62; Restle 1969, fig. 414—32) et avec celui de St-Georges de Belisirama, 1283—1295 (Thierry, N. et M., 1963, p. 201—13, pl. 94—10), qui lui sont très inférieurs capendant.

[41] On aura noter les particularités orthographiques, notamment le remplacemment très fréquent du I par le H. D'autre part, on a vu que le texte de la légende d'Eustache se rapproche de celle de Geyik kilise, note 37.

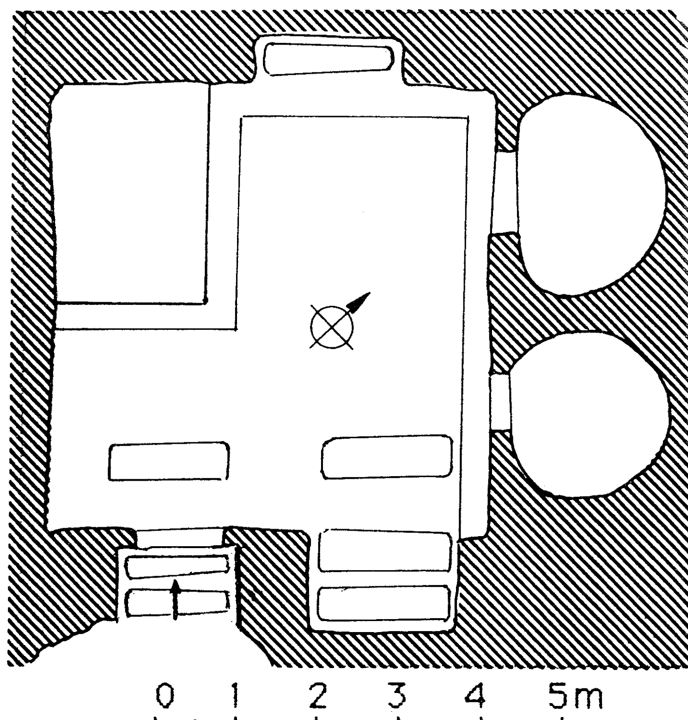
Chapelle funéraire à double abside

Au-dessus de Saint-Eustathe, au centre et en haut du cirque rocheux, la falaise a été régularisée en arrondi. L'entrée a éé taillée avec un soint réel, sous un porche arqué dont le fond a été régularisé, l'ouverture rectangulaire étant encadrée par deux petits piliers inscrits et surmontée d'une corniche et d'un tympan. Cependant, l'église est inachevée et dépourvue de peinture. Elle est presque carrée et creusée d'arcosolium au nord et au sud (fig. 17). Un massif rocheux non taillé est resté dans l'angle nord--ouest. Sous la vôute, la paroi orientale s'ouvre sur deux absides; celle du nord présentant une iconostase rudimentaire (fig. 18).

L'église abritait cinq tombes et devant la porte, sous le porche, on voit encore deux autres tombes. Il est vraisemblable que le monument a servi de caveau, d'abord pour un premier higoumène dont la fosse serait au nord, puis pour deux encore, inhumés au sud. Les autres moines n'auraient pas été placés sous arcosolium mais dans des tombes creusées au sol.

C'est la troisième fois que nous rencontrons le plan bi-absidal en Cappadoce, le premier cas étant celui du complexe cimétéral d'Özkonak, le second celui de l'église à deux étages de la nécropole de Göreme.[42] Nos exemples témoignent tous d'un usage funéraire, ce qui, on le sait est une des explications de cette disposition.[43]

Fig. 17. Plan de la mononef bi-absidale



Saint-Nicolas

Cette église, également funéraire, est située à la sortie du cirque (fig. 2). Sa porte arquée est encore peinte en rouge, ce qui permet de la repérer, haut dans la falaise, au-dessus d'une corniche en surplomb sur des salles béantes. Aujourd'hui, on entre par une seconde ouverture percée près de l'abside.

[42] N. Thierry, »Le grand monastère d'Özkonak«, *Dossiers* № 21, fig. p. 42; Thierry 1984, p. 682—87. Nous attribuons respectivement ces deux cas au Haut Moyen Age et au XI[e] siècle.

[43] F. Dimitrokallis, *Les églises biconques*, Athènes 1976; J.—M. Thierry, »Les églises arméniennes à double abside«, *REArm* 18, 1984, p. 515—49.

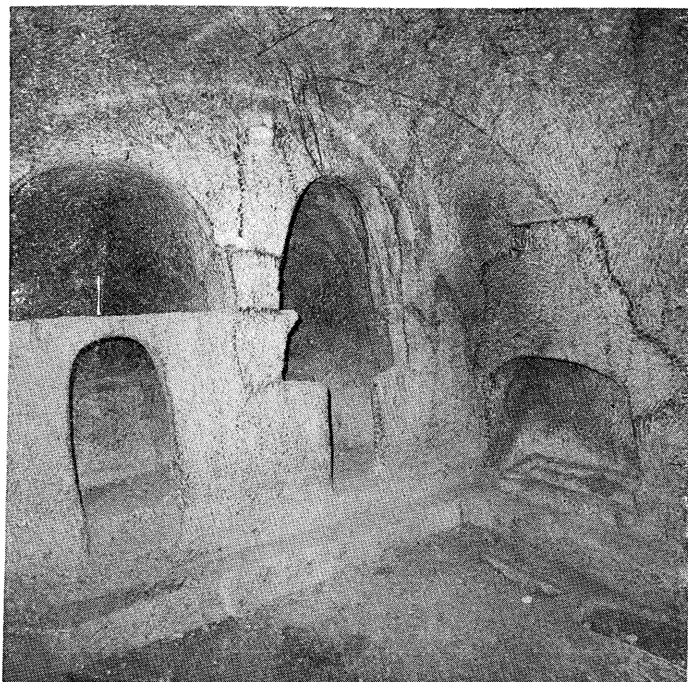


Fig. 18. Eglise mononef bi-absidale, vue des sanctuaires

C'est une église à une nef et à une abside et une grande niche nord-est. Le monument est de taille irrégulière et la voûte est sur un encorbellement de largeur très irrégulière (fig. 19). La tombe creusée dans la paroi nord, face à la porte, est primitive.

Les peintures sont très enfumées mais la plupart des sujets sont identifiables.

L'abside est cependant très abimée et l'on reconnait dificilement les éléments d'une Déisis composite (les trois personnages centraux étaient jadis encadrés par le tétramorphe, le séraphin et deux archanges) et plus bas, une série d'évêques.

A l'arc absidal sont superposés symétriquement, un buste de diacre imberbe (vêtu à l'antique et sans aucun attribut de sa charge) et une figure en pied de saint médecin, tanant boite et la lancette.[44] Au nord Prokhore, (O Α⟨ΓΙΟϹ⟩ ΠΡΟΧΟΡΟϹ) et Côme (O Α⟨ΓΙΟϹ⟩ ΚΟϹΜΑϹ), imberbe ou à barbe rase; au sud, Etienne (O Α⟨ΓΙΟϹ⟩ϹΤ) et Damien (O Α⟨ΓΙΟϹ⟩ΔΑΜΙΑΝΟϹ), visage creausé barbu.

Le programme de la paroi nord comprend de gauche à droite, les trois Hébreux dans la fournaise au-dessus de la tombe (l'ange abrite les trois enfants sous ses ailes), puis, en pieds, un saint militaire imberbe (Georges ?), la Vierge à l'enfant du type Odigitria et sains Nicolas. Le champ est alors interrompu par la niche dans laquelle on voit quatre moines orants en buste, les mains relevées devant eux; leurs noms ont disparu. Au-dessus sont représentés les trois Patriarches, en pieds mais de petite taille.

La paroi ouest est difficile à déchiffrer; on reconnait la silhouette de saint Théodore (visage barbu) au sud, et celle d'un grand ange (peut-être d'une scène des Femmes au tombeau ?). Nous n'avons pas identifier les décors des autres parois ou de la voûte.

Seuls sont assez bien conservés les bustes en médaillons qui se suivent sur les encorbellements. Au nord, la corniche présente deux séries, une verticale sur la paroi qui fait face au visiteur, l'autre horizontale, en plafond. Sur cette dernière, on reconnait d'ouest en est, six prophètes (le quatrième est Jérémie, ΙΕΡΕΜΗΑϹ, le cinquième est Jonas, ΗΟΝΑϹ), puis des saints militaires, les cinq martyrs d'Arménie. Près du sanctuaire, sont conservés les noms d'Eustratios (O ΑΓΙΟϹ ΕΥϹΤΡΑΤΙΟϹ) et d'Auxence (ΑΥΖΕΝΤΙΟϹ) (fig. 20).

Sur la face inférieure de l'encorbellement sud, figurent symétriquement les cinq martyrs perses dont quatre noms sont encore lisibles: Akindinos (O ΑΓΙΟϹ ΑΚΥΝΤΙΝΟϹ), Pégasios (O Α⟨ΓΙΟϹ⟩ ΠΕΓΑϹΙΟϹ), Aphtonioc (ΑΦΘΟΝΟϹ) et Elpidiphoros (Ε. . ΔΙΦΟΡΟϹ).

Les ornements sont ici assez importants, surtout des rinceaux qui comblent les vides entre les médaillons. Ce décor se retrouve en partie dans les églises de la fin du Xe siècle et du XIe, à Sümbüllü kilise de Peristrema, à Sainte-Barbe de Soğanli, à Tağar et dans les Eglises à colonnes de Göreme.[45] Le style archaïsant des figures peut dater cependant du début du XIe siècle. Le répertoire hagiographique correspond au changement qui marque ce siècle en Cappadoce.[46]

Le programme de cette église est de type funéraire et monastique. On a remarqué la présence des trois patriarches près du sanctuaire et celle des Hébreux dans la fournaise au-dessus de la tombe; pour le reste, l'église est bien consacrée à la Vierge et à tous les saints.[47] Quant aux portraits de moines de la niche nord-est (sans doute, les glorieux ancêtres du monachisme), ils témoignent de l'affectation de l'église où l'on commémorait sans doute un higoumène enterré dans la tombe primitive.[48] La présence des anargyres Côme et Damien à l'arc absidal rappelle l'identification que l'on faisait entre les Pères du désert, la plupart thaumaturges, et les saints médecins.[49] Cette situation à l'entrée du sanctuaire est déjà connue en Cappadoce à Bahattin kilisesi, église

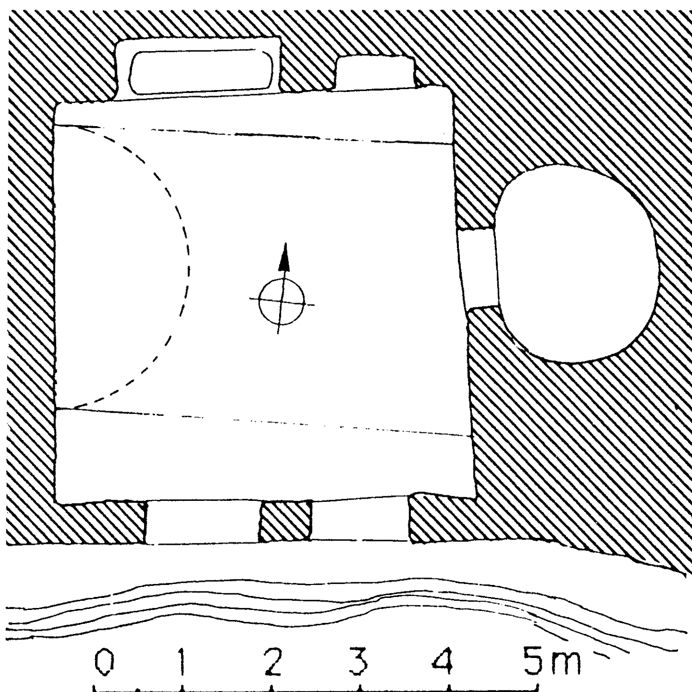


Fig. 19. Plan de l'église Saint-Nicolas

[44] Les boites à onguents ont la forme particulière d'un édifice à deux tours, comme on en voit à Bahattin kilisesi et à Direkli kilise, dans le Hasan daği, Thierry, N. et M., 1963, pl. 77 b, 85 a.

[45] Jerphanion, pl. 99, 102, 111, 113, 186, 191; Restle, fig. 164, 165, 359, 363, 371 et 437; Thierry, N. et M., 1963, pl. 80 b. Ailleurs, le motif est très connu, citons par exemple son emploi dans la crypte de Saint-Luc en Phocide. (Chatzidakis 1969).

[46] Jerphanion, I, p. 381—82.

[47] Babić 1969, p. 162—73. En Cappadoce, citons le cas exemplaire de St-Jean de Güllü dere, Thierry 1983, p. 155—69.

[48] Babić 1969, p. 40.

[49] Canivet 1977, p. 129, cite dans les Apophtègmes »*Le bienheureux Antoine avait coutume de dire. Les anciens Pères son sortis dans le désert et étant saints eux-mêmes sont devenus médecins*«.



Fig. 20. Eglise Saint-Nicolas. Saint Auxence

un peu plus ancienne que nous attribuons au milieu ou à la seconde moitié du X[e] siècle.[50]

Saint-Michel

Il s'agit d'une petite église proche de la précédente et au même niveau. La porte est arquée dans un cadre rectangulaire. C'est une mononef voûtée dont l'abside, assez grande, est décentrée vers le nord (fig. 21). La paroi nord est, comme à Saint-Nicolas, creusée d'une tombe sous arcosolium à l'ouest et d'une grande niche rectangulaire près du sanctuaire.

Elle est affreusement enfumée. Cependant, le dessin de certaines figures apparait en rouge, comme si le noir n'avait pu s'y fixer; ainsi avons nous pu identifier certains sujets dans la nef.[51]

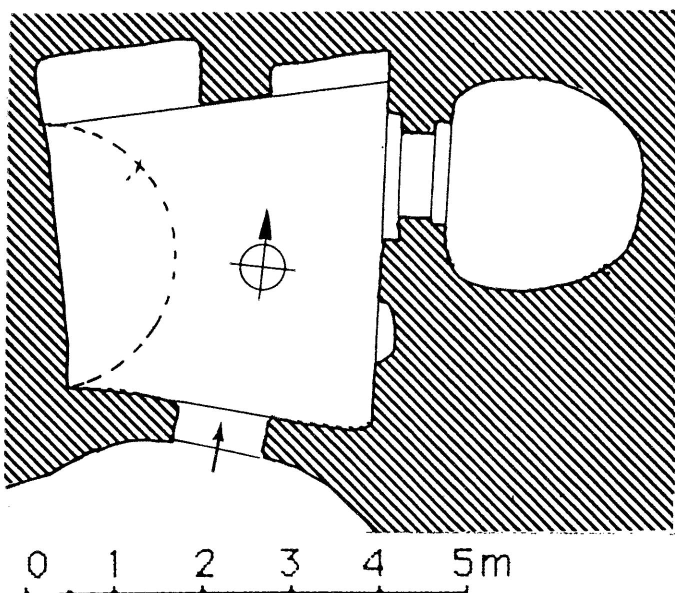


Fig. 21. Plan de l'église Saint-Michel

Le programme était conçu comme à Saint-Nicolas. La tombe était surmontée d'une Dormition; à sa droite se dressait un grand archange, sans doute Michel, le psychopompe; au niveau de la niche, le décor a paru illisible, comme dans l'abside. Sur la paroi orientale, la niche sud était surmontée de l'Annonciation. La paroi sud, basse, offrait peu de champ libre; au-dessus de la porte se trouvait un saint militaire.

La voûte, très haute, est divisée en deux parties. A l'est se voit l'Ascension, et à l'ouest deux sujets: la Crucifixion au sud (avec 3 saintes femmes présentes et groupées comme au XI[e]) et l'Anastasis au nord.

Il est dificile de juger de cette église qui nous parait cependant contemporaine de Saint-Nicolas et avoir été comme elle réservée à la liturgie funéraire et à la commémoration d'un higoumène défunt.

Mononef à iconostase

Après l'avancée dans laquelle sont creusées les deux églises précédentes, la falaise se recule au-dessus d'un vaste espace où le talweg est parsemé de ruines. Dans un recoin de la muraille rocheuse, à mi-hauteur d'une cheminée, on remarque un escalier à forte pente qui mène à une porte rectangulaire inscrite dans une arcature. L'église est comparable à la mononef biabsidale décrite plus haut (fig. 17, 18) mais sa voûte ne donne que sur une abside. De vocation funéraire également, elle n'abrite qu'une tombe dont le grand arcosolium occupe presque toute la paroi sud à gauche de la porte. Le sanctuaire est fermé par une iconostase basse très simple semblable à celle de l'abside nord de l'église Saint-Eustathe (fig. 14); elle laisse libre le tympan sous l'arc triomphal et elle est ouverte d'une porte rectangulaire qu'encadrent deux petites fenêtres.

Les Saints-Apôtres

Cette église est d'un abord dificile. Elle se situe plus haut que la précédente, en arrière d'une avancée de la falaise. Des escaliers très érodés y mènent, que l'on vienne d'aval ou d'amont. Sa porte grossièrement rectangulaire n'est guère accessible et on entre plus aisément par un court passage en corniche, en traversant un oratoire puis une cellule. Un trou donne accès directement dans un arcosolium de la paroi sud.

Comme à Saint-Eustathe, on est en présence d'une nef transversale à plafond avec trois absides et une niche nord-est. Mais les sanctuaires sont petits, à peu près égaux, encombrés par des autels volumineux et fermés par des chancels; enfin, ils communiquent entre eux par un passage (fig. 22). Le grand arcosolium sud abrite une tombe; devant lui, on a creusé une seconde fosse dans le sol. Trois ont été excavées au pied de la paroi ouest.

L'église semble avoir été longtemps occupée et les peintures sont très enfumées.

Le programme était assez particulier. Ainsi, chacune des abside hémisphérique présentait un buste d'archange dans la conque, et plus bas, dans les niches qui surmontent les autels, un buste, celui du Christ dans l'abside centrale et celui de la Vierge dans les deux autres. Sur les côtés, le long des niches et des autels, des saints en pied.

Dans l'abside nord, on reconnait la Vierge des Blachernes et au sud une Vierge de tendresse. Dans l'abside centrale, la paroi sud a conservé les silhouettes d'un diacre tenant l'encensoir au bout de ses trois chaines et un évêque vêtu du polystavrion.

---

[50] Thierry, N. et M., 1963, p. 158, pl. 77; nous n'avions alors pas identifié comme médecins thaumaturges lès saints Cyr et Jean qui encadraient la porte d'entrée (p. 158).

[51] Nous avons déjà rencontrer ce phénomène, par exemple dans l'abside Hagios Stephanos (Thierry 1983, pl. 3), ou en Svanétie (illustration dans *Bedi Kartlisa*, 37, 1979, p. 172, fig. 23).

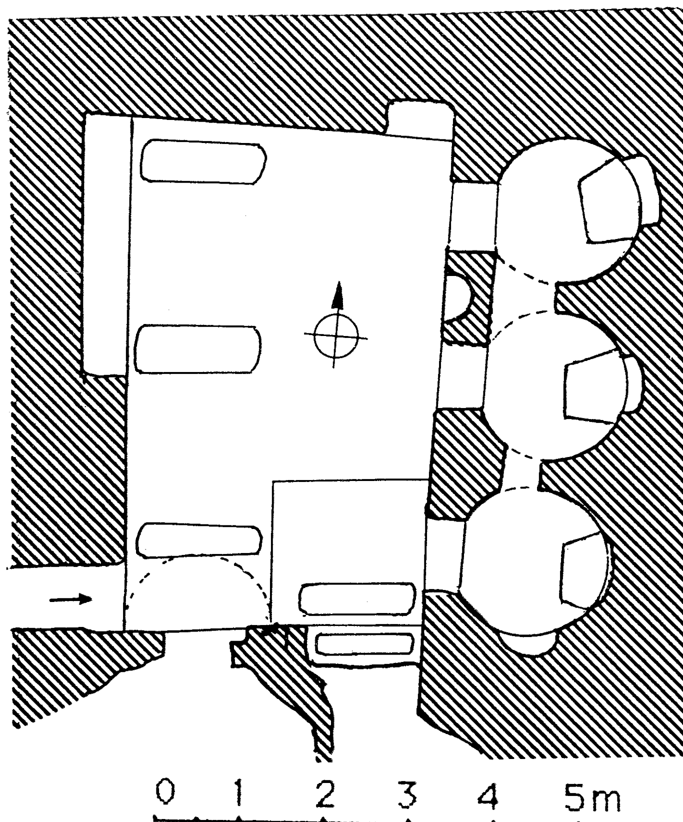


Fig. 22. Plan de l'église des Saints-Apôtre

Dans l'abside nord, la Vierge est encadrée par quatre évêques, dont Blaise et Nicolas à gauche.

Les entrées de sanctuaire étaient consacrées aux ancêtres du monachisme; tous sont nommés *hosios* et non *agios*. Sur les versants de l'arc central, on trouvait, au nord, Antoine (OC ANTONIOC), et Ephrem le Syrien au sud (OC EΦPEM O CIPOC). Sur l'arc nord, Euthyme (OC EYΘHMHOC) sur le versant nord, et Théodose le Cénobiarque (OC ΘΕΟΔΟCIOC O KHNOBHAPX) au sud. A l'arc sud, Sabas (OC CABAC) sur le versant nord, et symétriquement Arsène (OC APCENIOC). Tous les noms sont conservés mais Théodose a totalement disparu et des autres, seuls Antoine et Ephrem ne sont pas trom endommagés; ils sont assez semblables, le visage creusé et pourvu d'une barbe blanche plus ou moins longue. Tous ces ermites et cénobites portaient un manteau brun et la cuculle noire.

Enfin, sur le montant du chancel sud de l'abside sud, près de l'arcosolium, on a représenté un moine nimbé tenant un calice dans la main gauche et vraisemblablement la cuillère eucharistique de l'autre (fig. 23). Il s'agit sans doute de Zosime donnant la communion à Marie l'Egyptienne. Celle-ci a disparu, probablement située sur le chancel lui-même, du côté de la nef.[52] Les peintures ont été détruites avec la paroi orientale voisine lorsqu'on a agrandi l'arcosolium sud et creusé dans le sol la seconde tombe.

La situation des saints moines à l'entrée du sanctuaire est connue en Cappadoce dès le X siècle.[53] Leur report dans les parties occidentales se fit à partir du XIe siècle.[54] Et le programme est donc ici archaïsant. Quant à la présence de la Communion de Marie l'Egyptienne à l'entrée du diaconicon et près de la tombe primitive, sans doute celle d'un higoumène, elle était particulièrement indiquée puisqu'elle commémorait la communion de la sainte et sa mort le soir du Jeudi Saint.[55]

Le reste du programme était hagiographique et fait de panneaux encadrés, le plafond étant consacré à de grands portraits en pieds des apôtres. Une ligne s'allongeait, les têtes le long des absides, de droite à gauche, Thomas, Pierre, Paul, Jean (?), Matthieu, Luc, Marc. Les autres apôtres étaient disposées perpendiculairement à l'ouest, groupés par trois et opposés par les pieds; au nord, André, Jacques, Barthélémy; au sud, Simon (?) Philippe et saint Triphon. Sur ce qui restait du plafond, au sud, on a représenté des saints militaires, à l'est les bustes des deux jeunes martyrs d'Illyrie, Lauros et Phloros, et à l'ouest, les trois martyrs d'Edesse représentés en pieds, Gourianos, Samonas et Abibos.[56] Sur le mur ouest, on reconnait encore saint Georges sur un cheval blanc et sur le mur nord, saint Nicétas. Au fond de l'arcosolium sud, recreusé en second temps, des peintures plus grossières représentent trois saintes; elles sont très endommagées mais les noms subsistent de Thècle, Paraskevi et peut-être d'Euphémie.[57]

A l'entrée de l'abside nord, sur le pied du chancel, on voit deux très petits personnages imberbes; l'une semble seulement en buste, l'autre est en pieds. Mieux conservé, ce dernier est vêtu d'une tunique à ceinture; il tient une croix de la main droite et lève

Fig. 23. Saints-Apôtres. Zozime sur le chancel sud (schéma)



[52] En Cappadoce, au Xe siècle cette composition se trouve dans la prothèse de la Nouvelle Tokali et sur le montant sud-est de l'abside de l'Eglise de Nicéphore Phocas à Çavuşin; recension Tomeković 1989, p. 315—16, et photos personnelles.

[53] Tomeković 1989, p. 315—19, cite le Pigeonnier de Çavuşin et la Nouvelle Tokalı, la tradition venant de ce que les ascètes sont les successeurs des apôtres et des martyrs.

[54] Tomeković 1989, p. 320—23. Dans certains cas, on les place auprès des portes, ainsi à Saint-Jean de Güllü dere, datée de 913—920, Thierry 1983, p. 139, 157, pl. 69 b, 71.

[55] *P. G* 87/3, 3720—3721, citation Tomeković 1989, p. 317 n. 46.

[56] Ces groupements apparaissent en Cappadoce en XIe siècle, Jerphanion, II, p. 502 et 511 (index); Thierry, N. et M., 1963, p. 198.

[57] L'orthographe de tous ces noms est correcte, mis à part le remplacement fréquent du V par le B, ainsi pour ΠΑΡΑCΚΕΒΗ et ΠΑΒΛΟC.



Fig. 24. Saints-Apôtres. Portraits de novices défunts (schéma)

la gauche en orant (fig. 24). Cette typologie est celle de novices défunts tels qu'ils étaient peints dans le caveau de Karabaş kilise de Soğanlı.[58] Nous pensons qu'il s'agit également ici de portraits de novices ou de jeunes moines du petit habit inhumés dans l'église, peut-être dans les tombes creusée en face au pied de la paroi ouest.

Le style assez rustique des peintures, quelques détails comme le costume des évêques nous semble évocateur de la seconde moitié du XIII[e] siècle. L'originalité du programme nous semble tenir de la pensée monastique.

L'hagiographie notamment traduit un retour aux sources du monachisme. En cette époque troublée, où le clergé régulier se faisait rare, le haut clergé ayant fui en partie vers les terres d'empire et la capitale, les moines puisaient énergie et réconfort dans leurs traditions.[59] Ainsi s'explique la situation des Pères du désert à l'entrée des sanctuaires et l'importance attribuée aux apôtres dont les grands portraits occupent les trois-quarts du plafond.[60] Le choix des moines est également intéressant, celui d'Antoine, »le Père des moines«, prototype des solitaires, et d'Ephrem, ascète et théologue pour l'abside principale n'a rien de particulier.[61] Pour Sabas, il faut rappeler qu'il était originaire de Moutalaska, qui dépend de la Métropole de Césarée, et qu'il gagna le désert de Jérusalem après dix ans de monastère en Cappadoce.[62] Quant à Euthyme, *»le médecin des âmes«*, il était de Mélitène où il fut nommé prêtre et préfet des monastères voisins; il ne quitta l'Anatolie pour Jérusalem qu'à vingt-neuf ans.[63]

Plus remarquable est celui de Théodosios le Cénobiarque, que nous n'avons jamais rencontré en Cappadoce.[64] Né lui aussi en Cappadoce, il était chantre à Comana avant d'être l'organisateur du cénobitisme en Palestine dans la 2[e] moitié du V[e] siècle. Excellent organisateur, il avait installé dans son couvent des ateliers, des logements pour les moines étrangers, pour les gens du monde et les mendiants, des hospices et hopitaux avec une section réservée aux anachorètes éprouvant des troubles psychiques.[65] Il était ami de Sabas, les deux homme représentant les deux types de vie monastique: »Théodose était supérieur et archimandrite de tout l'ordre des cénobites dépendant de la Ville sainte, et le sanctifié Sabas était chef et législateur de tout l'ordre anachorétique et de tous ceux qui ont choisi de vivre dans des cellules«. Le second disait au premier »Tu es higoumène d'enfants et moi higouméne d'higoumènes car chacun des moines sous moi est higoumène de sa cellule«.[66]

La référence à Théodose, qui après un temps de vie solitaire était devenu »le patron de ceux qui suivent la voie cénobitique«,[67] est une illustration de la pensée dominante de la vallée d'Erdemli. Au XIII[e] siècle, sous domination turque, le grand monastère en aval devait avoir rassemblé un bon nombre de moines des régions dépeuplées et servir de centre religieux pour les habitants chrétiens de Karahisar (Yeşilhisar).

Les Quarante Martyrs de Sebaste

L'église est difficile à reconnaitre car l'entrée se fait par une trou de caverne semblable à bien d'autres. Elle se trouve au débouché du ravin affluent nord, juste après la pointe du cap rocheux (fig. 2).

L'architecture du monument est peu soignée et semble le résultat de remaniements successifs. Enfin ce qui reste de peintures est très enfumé. Tous ces dommages sont d'autant plus regrettables que les peintures étaient de bonne qualité et d'un style assez proche de celui de Karabaş kilise de Soğanlı, datées de 1060—1061.[68]

58 Jerphanion, II, p. 356—57, pl. 200, № 3 et 4; dessins de ces images détruites dans Rodley 1985, p. 196; portaits funéraires de civils comparables à Göreme, Thierry 1984, p. 667—71, sch. 6.

59 Nous avons évoqué le cadre historique du peuplement religieux au XIII[e] siècle à propos du Jugement dernier de Karşi kilise (1212), qui montre un grand nombre d'évéques en enfer, dont certains étreints par Judas. Thierry 1988, p. 367.

60 Sur leurs références qui étaient, outre le Christ et les saints de l'Ancien testament, les Apôtres, cf. Canivet 1977, p. 277, et n. 96. Texte à propos de Théodosios dans Festugière 1963, p. 152.

61 Canivet 1977, p. 220 n. 62 (*Vie d'Antoine,* 50—51); pour Ephrem, p. 104—09, 152—3; p. 208—09, 263—4.

62 Sur les détails de sa carrière religieuse, Festugière, 2, p. 21—22, 29, 30, 68—90.

63 Festugière, 1, p. 79—82, 94—98, 101—08.

64 Il est vraisemblable cependant qu'il figurait dans l'église d'Ispidin, car on lit... OΔOC près d'un sixième moine, à côté des mêmes Ephrem, Sabas, Euthyme, Arsène, Antoine (église inédite que nous avons étudiée en 1987 et présentée à l'E. P. H. E., cf. *Annuaire,* 96, 1987—1988, p. 327—28.

65 Canivet 1977, p. 53, 95, p. 134 n. 74, 136—7 n. 89; Festugière 3, p. 120—21, 124—26, 132—40, 141—3.

66 Cyrille, dans Festugière, 2, p. 65.

67 D'après Cyrille, Festugière 1963, p. 57.

68 Jerphanion, II, p. 333—51, pl. 196—203; Restle 1967, fig. 456—64. Compléments dans Thierry 1977, chap. VII, p. 91—92 et chap. VIII.

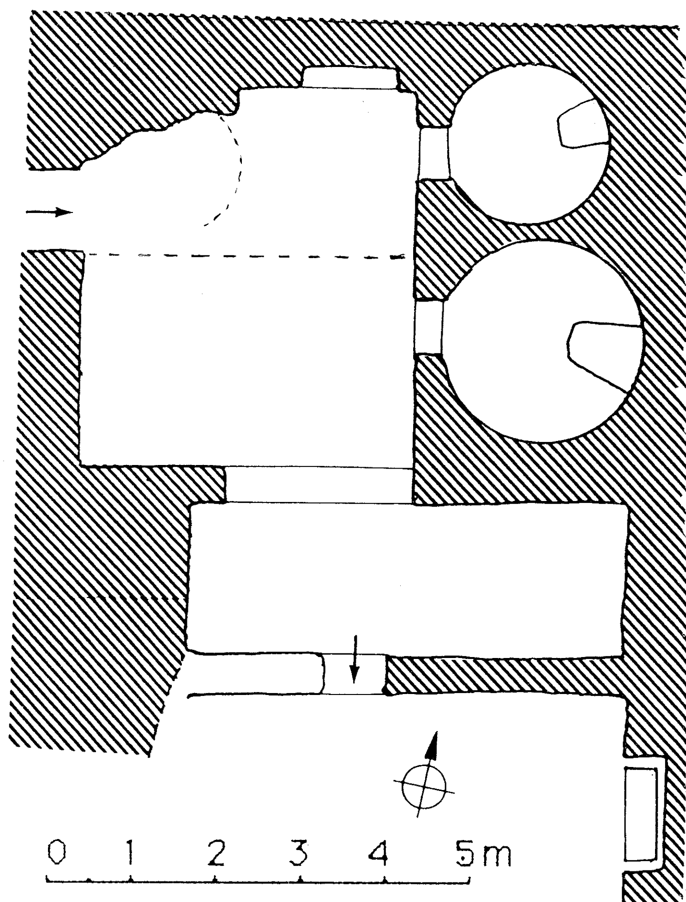
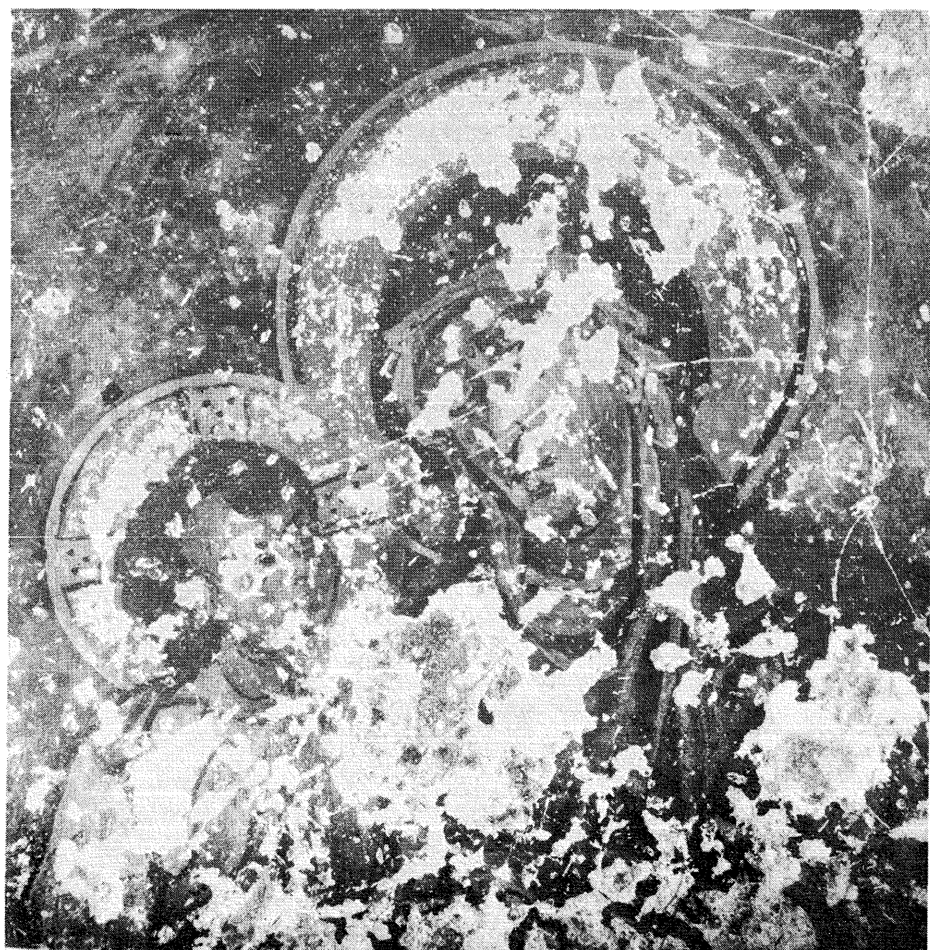


Fig. 25. Plan de l'église des Quarante Martyrs

Fig. 26. Détail de la Vierge de la niche nord

Le plan est difficile à décrire (notre figure 25 est très schématique). Il semble qu'il y ait eu d'abord une petite église mononef voûtée, à laquelle on a ajouté au sud une église plus importante mononef à plafond, puis une nef étroite dont l'abside a été recreusée et dont le fond est plat. L'aspect est finalement celui d'une salle transversale sur laquelle s'ouvrent trois absides, celle du centre étant la plus grande. Les sanctuaires étaient fermés par des chancels et ont conservé en partie leurs autels massifs.



Les peintures correspondent aux deux églises nord.

Dans l'abside centrale se trouve une Déisis composite qui, cette fois, associe les anges de l'iconographie impériale aux trois figures principales. Le Christ trône, tenant le livre et bénissant, encadré par deux anges vêtus à l'antique qui s'avancent les mains couvertes du voile liturgique. Derrière eux viennent la vierge (au nord) et le Baptiste couvert de la mélote. Entre le Christ et les deux anges s'inscrivent les deux bustes en médaillon d'Anne (ANNA), **au** nord, et de Joachim (IOAKIM). Cette composition a des équivalents, les anges devant les intercesseurs se voient dans l'Eglise № 1 du ravin de la Panaghia, datable de la seconde moitié du X[e] siècle[69], et les bustes de Joachim et Anne associés à la Déisis dans l'abside orientale de l'église de Tağar, qu'on peut attribuer à la fin du X[e] siècle ou au début du XI[e].[70] Leur figuration dans le sanctuaire ou à son entrée est une tradition bien illustrée en Cappadoce.[71]

Sur la paroi, se trouvaient une série dévêques sous des arcatures ornées comme dans les Eglises à colonnes de Göreme ou à Karabaş kilise de Soğanlı. Quelques noms sont lisibles au sud, encandrant les têtes détruites: Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ ΘΕΟΦΥΛΑΚΤΟC, Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ ΓΡΙΓΟΡΙΟC Ο ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟC, Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ ΑΘΑΝΑCΙΟC, Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ ΝΙΚΟΛΑΟC, Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ Ιω ΧΡΥCΟCΤΟΜΟC, près de l'autel, au nord, se trouvait saint Basile (ΒΑC . .).

Une dédicace court entre conque et paroi, malheureusement sans apporter de renseignement intéressant. Elle était de rédaction banale, rerpise par le scribe au niveau du titre du donateur dont le nom est curieusement répété, et l'année n'était pas mentionnée. Aussi n'en donnons-nous que la traduction: *»Cete église a été décorée avec le concours de Basile, proto/Basile... Que ceux qui lisent prient pour lui le Seigneur. Amen. Mois de Mars.... Indiction..«.*

Dans l'abside nord, le buste du Christ Pantocrator occupait la conque. Il n'en reste que la mains droite ramenée et bénissant tournée vers la poitrine.[72] Plus bas, sur l'autel, deux saints militaires en buste et sur les côtés, des évêques et un diacre en pied dont ne reste que les quatre du côté nord, dont Athinogène (écrit Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ ΑΝΘΟΙΝΟΓΙΕΝΙC (?), Grégoire de Nysse (Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ ΓΡΙΓΟ . . . Ο ΝΥCΙC) et Etienne (Ο Α⟨ΓΙΟC⟩ CΤΕΦΑΝΟC).

Près du sanctuaire nord, dans la niche se trouvait une Vierge à l'enfant du type Odigitria. Le beau modelé du visage féminin n'est plus guère appréciable (fig. 26).

Au plafond de la seconde nef se trouvait une très remarquable composition des martyrs de Sébaste en buste. Les médaillons couvraient tout le champ, centrés par une inscription en croix: verticalement ΥΑΓΙΑ et horizontalement ΤΕCΑΡΑΚWΝΤΑ. Le quadrant sud ouest du plafond est conservé mais les dix visages discernables sont très noircis. Entre les médaillons, un fleuron en croix ornait la surface libre.

Ce type de champ couvert de visages de saints est unique en Cappadoce. Il nous semble que cette typologie est liée au désir de représenter les Quaran-

---

69 Dans notre thèse citée note 7, p. 120—26. **Depuis, M.** Restle, »Zwei Höhlenkirchen im Haci Ismail dere bei Ayvali«, *JÖB* 22 (1973), p. 251—57.

70 Jerphanion, II, p. 90, pl. 166; Restle 1967, fig. 359.

71 Exemples dans N. Thierry, »Matériaux nouveaux en Cappadoce (1982)«, *Byzantion* 54 (1984), p. 335—36.

72 Le geste est particulier et se voyait à Nicée cf. Lazarev 1967, fig. 271, 272; plus tard sur un Christ O Eleimon, fig. 318.).

te car c'est ainsi qu'ils figurent sur deux manuscrits syriaques byzantinisants du XIII[e] siècle.[73] Notre exemple cappadocien serait donc un des prototypes de cette composition. On sait ailleurs que le culte des Quarante martyrs était très populaire dans la région.[74]

Comme nous l'avons dit, ces peintures sont de belle qualité, le style était classique et expressioniste comme à Karabaş kilise. Autant qu'on piusse en juger les couleurs elles-mêmes paraissent avoir été de la même palette éteinte.[75] Nous pensons que les peintures sont dues à un peintre du même atelier et datent de la même époque, c'est à dire du troisième quart du XI[e] siècle. Cependant, cette décoration correspond à un second temps du monument dont le premier état nous parait être la partie nord de l'église actuelle.

Mononef »archaïque«

Cette église est située au-dessus de la précédente, presque au sommet de la falaise qui longe le ravin affluent nord (fig. 2). L'entrée est reconnaissable, au fond d'un petit porche arqué, son tympan étant percé d'une fenêtre. Un peu en avant, en contre-bas, on remarque le trou d'une citerne.

La nef est haute et voûtée et présente un grand arcosolium nord. Il est possible que le sanctuaire ait été fermé jadis par une iconostase basse ouverte de deux grandes fenêtreslatérales et d'une grande porte.

Dans l'abside, on reconnait une Déisis enrichie des éléments prophétiques et encadrée par les archanges en costume impérial. Tout le centre de cette belle composition est détruit et le reste est en médiocre état. Le Christ trônait entre les protomes, accosté par la Vierge (au nord) et le Baptiste, suivis respectivement par le tétramorphe et par le séraphin. Les deux grands archanges (ΜΗΧΑΗΛ, au nord, et ΓΑΒΡΙΙΛ au sud) qui montent la garde sur les côtés sont vêtus d'une grande tunique brun-rouge ornée d'empiècements circulaires sur les bras et croisée par le loros fidèlement reproduit; ils tiennent le globe et le labarum sur lequel était peut-être marqué le trisagion. Au-dessus de la tête du Christ se voit un grand disque rouge.

A l'arc absidal figuraient les rois Salomon et David, reconnaissables à leur costume impérial, mais têtes et noms ont disparu. Sur le versant sud du doubleau voisin on voit des fragments de saints en pied et la tête de Mardarios (ΜΑΡΔΑΡΙΟϹ), coiffé d'un très petit bonnet perse à bouton.

Il ne reste que des fragments du cycle christologique qui occupait les partie hautes de la nef. Comme on le voit dans quelques autres église de Cappadoce, la voûte était divisée en deux partie, l'une consacrée à l'Ascension, à l'est, l'autre aux registres du récit narratif, à l'ouest.[76]

Le cycle se déroulait sur la moitié occidentale de la voûte et sur le tympan qu'elle encadre, mais, plus bas, elle occupait toute la longueur de la paroi.[77] Malheureusement, l'ensemble est affreusement mutilé, ce que l'on regrette d'autant plus que les peintures ne sont pas enfumées et avaient gardé toute leur fraicheur. C'est sans doute ce fait qui a déchainé l'agressivité des vandales.

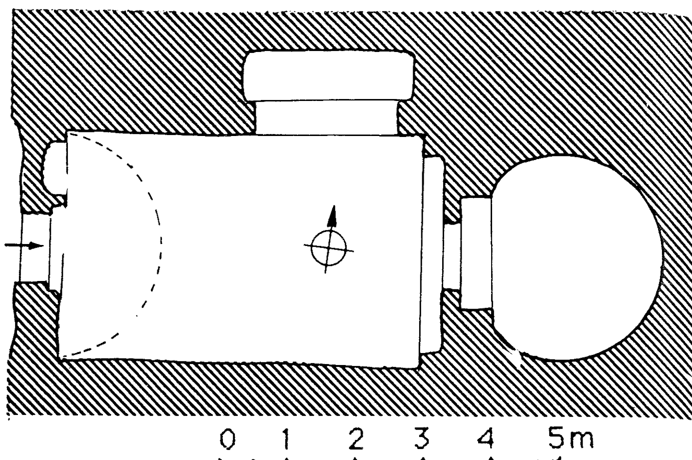


Fig. 27. Plan de l'église mononef archaïque

Le récit ne peut être reconstitué en entier mais il s'appare à ceux des programmes »archaïques« de Cappadoce.[78] On peut dire qu'il comprenait l'annonciation, la visitation (sur le versant sud), la Nativité (sur le tympan), le songe de Joseph, fuite en Egypte (sur le versant nord), l'entrée à Jérusalem sur la paroi sud. Le reste manque jusqu'à un Christ trainé (?), la Crucifixion, la mise au tombeau, les saintes femmes au tombeau et l'Anastasis (sur la paroi nord). L'Ascension complètait le cycle.

De tout cela, il ne reste que des fragments qui méritent une étude détaillé accompagnée de nombreux schémas. Nous ne donnons ici que deux illustrations, celle d'un des apôtres de l'Ascension et celle des deux visages de Marie et Elisabeth s'étreignant lors de la Visitation (fig. 28 et 29). On peut juger du style, encore proche de l'art du IX[e] siècle pour la construction de la tête masculine, mais plus original pour le visage gracieux de Marie. On remarque la ligne blanche qui suit les sourcils et l'arête nasale, procédé schématique simulant la lumière sur les visages. Ce détail connu dès le IX[e] siècle est particulièrement employé dans l'Eglise d'Eğri Taş, datée du règne de Lécapène (921—944), et dont l'art a bien des points communs avec celui de la Rome orientalisée du IX[e] siècle et celui des manuscrits d'Italie méridionale du X[e].[79] Compte-tenu du type architectural, du programme des peintures et de leur style, nous pensons pouvoir dater l'ensemble du milieu ou du troisième quart du X[e] siècle.

Conclusions

Les témoignages archéologiques recueillis dans cette vallée sont finalement conformes aux données historiques.[80] Les églises rupestres d'Erdemli se suivent du début du X[e] siècle au dernier quart du XI[e] siècle, puis attestent le renouveau du XIII[e] siècle. Des restaurations du XIX[e] siècle ont peut-être eu lieu que l'état actuel des peintures ne nous permet pas d'aprécier. Les monuments conservés illustrent les périodes de prospérité de la ville proche, la Kyziztra byzantine, devenue turque sous le nom de Karahisar, aujourd'hui Yeşilhisar.

Comparativement à d'autres régions rupestres de Cappadoce, elle est caractérisée par l'importance

[73] Leroy 1964, pl. 72, p. 301—02, 303; l'auteur les attribue à un monastère de Mardin.

[74] Voir l'étude à propos de la Nouvelle église de Tokalı, Jerphanion I, p. 313—16; et leurs noms à l'index.

[75] Cf. note 68.

[76] Le plus ancien exemple est celui de Saint-Jean de Güllü dere, 913—920, Thierry 1983, p. 141—49, où l'Ascension est à l'ouest. Celle-ci se trouve près du sancuaire dans l'eglise de Nicéphore Phocas, à Çavuşin, comme à Erdemli, cf. Restle 1967, fig. 302.

[77] Même fait à Çavuşin, Restle 1967, 302, 303.

[78] Définis par Jerphanion, I, p. 71—94.

[79] Thierry, N. et M., 1963, pl. 35. Suivant en partie la lecture de l'inscription par N. Oikonomidès, nous datons la plupart des peinture du règne de Lécapène; voir la question dans Irène Beldiceanu-Steinherr, »Une tourma révélée par l'inscription de l'Eglise d'Eğri Taş de Cappadoce«, *JÖB* 38 (1988), p. 395—420; et N. Thierry, »Recherches sur les commanditaires de la Nouvelle Eglise de Tokali et d'autres monuments«, *Constantine VII Parphyrogenetus and his are, Second International Byzantine Conference 1987,* Athens 1989, p. 233—39.

[80] Voir nos notes 5 à 11.

de la concentration monastique. Le grand monastère au bas du vallon et le nombre d'église funéraires qui lui sont manifestement rattachées sont très évocateurs de l'évolution médio-byzantine du monachisme en Cappadoce.

On aura remarqué des parentés entre certaines églises, les plans semblables de Saint-Nicolas et de Saint-Michel, les plans transversaux de Saint-Eustathe et des Saint-Apôtres; dans les quatre l'importance d'une grande niche nord. Les programmes de sanctuaire du Xe et du XIe consacrent la Déisis composite associée à des éléments des visions prophétiques et aux archanges de l'iconographie du souverain. Ceux du XIIIe reprennent des modèles anciens, comme l'Ascension, la Déisis, les images de la Vierge; ils restent étrangers à l'évolution qu'on observe dans les terres byzantines. L'hagiographie est en bonne partie d'inspiration monastique. Ainsi, les monuments ont-ils un certain caractère propre à cette colonie religieuse.

Le centre est relativement tardif car nous n'avons pas trouvé de monument antérieur au IXe siècle, du moins lors de ces premières visites.[81] Le XIe siècle marque son apogée. A cette époque le grand monastère se fonde ou vient d'être fondé, peut-être en remplacement ou en complément d'un premier dont ne reste que les deux salles capitulaires décrites au début (fig. 4). Il nous semble que le peuplement troglodyte a pris très vite toute son ampleur, les deux églises funéraires sans peinture, comme celles de Saint-Nicolas et Saint-Michel étant vraisemblablement consacrées à la mémoire des higoumènes du grand monastère.[82] Plus tard, au XIIIe siècle, celle des Saints-Apôtres reprit la tradition.



Fig. 28. Visage de l'apôtre de l'Ascension

Nous avons remarqué dans cette dernière église la présence de Théodose le Cénobiarque, »ce firmament de l'ordre monastique«,[83] à côté des images habituelles des Pères du désert. Elle illustre bien le choix du cénobitisme qu'avaient fait les moines du vallon d'Erdemli. Théodoros de Pétra, dans un texte bien connu des moines décrivait longuement la compassion du saint pour les ascètes qui ont sombré dans la démence pour avoir oublié ce mot du Seigneur (Jean 15, 5): »Sans moi vous ne pouvez rein faire.«[84]

D'autre part, le panégyriste insiste sur l'étendue de ses fondations charitables, ses créations d'asiles pour solitaires et mendiants, d'hospices pour malades et vieillards.[85] Ce point nous paraît très important car la proximité de la ville de Kyzistra a forcément influencé la vie et le développement de la colonie monastique d'Erdemli. Le grand monastère et ses annexes dans le vallon ont du abriter aussi bien des religieux de vocation que des laïques quittant le siècle temporairement ou en fin de vie, comme c'était l'usage dans la société byzantine.[86] Le volume du couvent s'explique d'autant plus si l'on pense qu'il comprenait des cellules de retraite et un hospice de vieillards, voire un hopital, pour les habitants de Kyzistra.

Le peuplement du vallon d'Erdemli se différencie par son homogénéité et son histoire relativement courte, du Xe siècle au XIIIe. En effet, le village chrétien d'époque ottomane qui survécut jusqu'en 1924, se turquisant enfin tout à fait, est d'installation secondaire, les habitants ayant partiellement réoccupé les églises. D'autres centres sont d'histoire plus longue comme dans le voisinage, les villages de Soğanlı et Mavrucan-Güzelöz (fig. 1) où l'on connait des tombeaux romains et des monuments proto-byzantins et toute une série d'établissements variés, qui illustrent la communauté de vie des populations villageoises et monastiques.[87] Plus loin, dans la région d'Ürgüp, nous avons pu reconstituer les peuplements successifs, antiques et médiévaux, du massif de Çavuşin, du centre de Matiane-Maçan-Avcılar et finalement du centre monastique de Göreme.[88]

Les deux église de Saint-Eustathe et des Saints-Apôtres sont d'importants témoins de la renaissance de la population chrétienne à l'époque seldjoucide et mongole. Ce renouveau est parallèle au développement de certaines villes, ici Karahisar, et non loin,

---

[81] Vue la complexité du relief, nos explorations ne peuvent être dites exhaustives.

[82] Bien qu'aucune portraits de moines défunts ne soient conservés comme dans le cas exemplaire de la crypte d'Osios Loukas, Chatzidakis 1969.

[83] Cyrille, dans Festugière 1963, p. 57.

[84] Festugière 3, p. 125—26.

[85] Festugière 3, p. 124—29.

[86] Charanis 1969, Brehier 1949, p. 533—69.

[87] Voir note 7. Pour l'église du VIe siècle et le barrage de Soğanli, Jerphanion, I, p. 40—41, pl. 13 et 14; cet auteur niait les tombes romaines nombreuses cependant d'après notre inventaire.

[88] N. Thierry: »Avancs-nasa«, *Geographica Byzantina,* Sorbonne, Paris 1981, p. 119—29; Thierry 1984, p. 690—91; dans *Dossiers* № 121, p. 50—55).



Fig. 29. Les deux visages de la Visitation

au nord-ouest par la vallée de Başköy, la ville de Damsa (l'ancienne Tamisos).[89]

Ainsi, durant quatre à cinq siècles du Moyen Age, les installations monastique d'Erdemli ont vu leur sort lié à celui de la ville de Kyzistra-Karahisar, c'est à dire à la fortune de ses forteresses et de ses voies commerciales. Cette nouvelle documentation complète notre connaissance de la vie religieuse en Cappadoce byzantine et turque, où les couvents, restés proche de la population[90], se différencient des concentrations non-fédérées comme celles de l'Olympe de Bythinie ou des confédération comme celle de l'Athos.[91]

Cet exemple bien défini du peuplement religieux dans le vallon d'Erdemli prouve, une fois de plus, le caractère ponctuel des centres de Cappadoce. Leur durée a été variable suivant les cas; ils se sont intégrés au monde rural ou sont restés plus ou moins exclusivement monastiques suivant les lieux; enfin, suivant l'époque, ils ont été à dominance anachorétique ou cénobitique.

---

[89] *Cf.* »L'art monumental en Asie mineure turque« dans Thierry 1977, chap. VII p. 105—09; sur la fortune parallèle des Musulmans et Chrétiens à Damsa, renvoi à Jerphanion, I, 32—33; II, p. 175—82. Sur le cas de Gülşehir où l'on connaissait déjà les restauration de Karşı kilise, 1212, Jerphanion, II, p. 1—16; *cf.* Catherine Jolivet-Levy: »Nouvelle découverte en Cappadoce. Les églises de Yüksekli«, *Cahiers Archéologiques* 35 (1987), p. 113—41; Thierry 1988, p. 373—74.)

[90] Note 86. Sur la glorification du monachisme par rapport au clergé régulier défaillant au XIII[e] siècle (sous domination turque), voir plus haut et n. 59.

[91] Janin 1975, p. 128—9 cf. notre compte-rendu du livre de Lyn Rodley 1985 dans la *B. Z.*, p. 82—5.

Bibliographie

Bell: Belleten, Türr tarih kurumu basimevi, Ankara.

B. Z.: Byzantinische Zeitschrift.

CRAI: Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris.

D O P: Dumbarton Oaks Papers.

Dossiers: Dossiers Histoire et Archéologie, Dijon.

JÖB: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.

JourSav.: Journal des Savants, Paris.

REArm: Revue des Etudes Arméniennes, Nouvelle Série, Paris.

T T: Istanbul, Başbakanlık Arşivi (Archives de la Présidence du Conseil) fonds *Tapu ve tahrir defterleri* (registres de recensement).

*

Aladašvili 1977: Aladašvili, Natela, *Monumental'naja skul'ptura Gruzii* (Sculpture monumentale de Géorgie), Moskva 1977 (en russe).

Babić 1969: Babić, Gordana, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques,* Paris 1969.

Beldičeanu-Steinherr 1971: Beldičeanu-Steinherr, Irène, Beldičeanu, N., »Deux villes de l'Anatolie préottomane: Develi et Qarahisar d'après des documents inédits«, Hors série de la *Revue des Etudes islamiques,* 1973.

Brehier 1949: Brehier, L., *Le Monde byzantin,* II, *Les Institutions,* Paris 1949.

Canivet 1977: Canivet, P., *Le monachisme syrien selon Théodoret de Cyr,* Paris 1977.

Charanis 1969: Charanis, P., »The monk in byzantine society«, *DOP* 1969, p. 63—84.

Chatzidakis 1969: Chatzidakis, M., »A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc«, *Cahiers Archéologiques* 19 (1969), p. 127—50.

Dedeyan 1975: Dedeyan. G., »L'immigration arménienne en Cappadoce au XI[e] siècle«, *Byzantion* 45 (1975), p. 41—117.

Eyice 1969: Eyice, S., »Trakya'da bizans devrine ait eserler (Monuments byzantins en Thrace)«, *Bell.* 33, 1969, p. 325—58 (en turc).

Festugière, 1: Festugière, A.-J.: *Les moines d'Orient, Les moines de Palestine,* Cyrille de Scythopolis, *Vie de saint Euthyme,* III, 1, Paris 1962.

Festugière, 2: Cyrille de Scythopolis, *Vie de Saint Sabas,* III, 2, Paris 1962.

Festugière, 3: *Vie de saint Théodose par Cyrille, moine et prêtre,* pp. 57—62; Teéodore de Petra, *Vie de Saint Theodosios,* p. 81—160, III, 3, Paris 1963.

Gabriel 1931: Gabriel, A., *Monuments turcs d'Anatolie, I, Kayseri-Niğde,* Paris 1931.

Grousset 1934: Grousset, R., *Histoire des Croisades et du Royaume franc de Jérusalem,* I, Paris 1934.

Janin 1975: Janin, R., *Les églises et les monastères des grands centres byzantins,* Paris 1975.

Jerphanion, G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce,* Paris 1925—1942.

Lazarev 1967: Lazarev, V., *Storia della pittura bizantina,* Torini 1967.

Leroy 1964: Leroy, J., *Les manuscrits syriaques à peintures,* Paris 1964.

Levidis 1899: Levidis, A. M., *Ai en monolithois monai tès Kappadokias kai Lukaonias,* Konstantinopolis 1899.

Mango 1968: Mango, C., »The byzantine church at Vize in Thrace and St. Mary the younger.«, *Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines,* 11, 1968, p. 9—13.

Restle 1967: Restle, M. *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien,* Recklinghausen 1967 (voir notre critique dans THIERRY 1977, chap. I, p. 362—66).

Rodley 1985: Rodley, Lyn, *Cave monasteries of Byzantine Cappadocia,* Cambridge 1985.

Strzygowski 1903: Strzygowski, *Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte,* Leipzig 1903.

TBI 2: F. Held, M. Restle, *Tabula Imperii Byzantini 2. Kappadokien,* Wien 1981.

Thierry, N. et M., 1963: Thiery, N. et M., *Nouvelles églises de Cappadoce. La région du Hasan daği,* Paris 1963.

Thierry 1974: Thierry, N., »A propos des peintures d'Ayvaliköy. Les programmes absidaux à trois registres en Cappadoce et en géorgie;«, *Zograph* 5 (1974), p. 5—22.

Thierry 1977: Thierry, N., *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe siècles,* Variorum reprints, London 1977.

Thierry 1983: Thierry, N.: *Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin,* I, Paris 1983 (second tome sous presse).

Thierry 1984: Thierry, N., »Découvertes à la nécropole de Göreme«, *CRAI,* 1984, p. 656—91.

Thierry 1988: Thierry, N., »La peinture de Cappadoce au XIIIe siècle«, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200,* Belgrade 1988, p. 359—76.

Tomeković 1989: Tomeković, Svetlana, Place des saints ermites et moines dans le décor des églises byzantines«, *Liturgie Conversion et Vie monastique conférences saint-Serge,* Roma 1989, p. 307—31.

Velmans 1980: Velmans, Tania, »L'Image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin«, *Cahiers Archéologiques* 29 (1980—1981), p. 47—102.

Winfield 1968: Winfield, D., »Some early medieval figure sculpture from nort-east Turkey«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 31 (1968), p. 33—72.

Ердемли. Непозната монашка долина у Кападокији

Претходна студија

Никол Тиери

У чланку је приказана једна до сада непозната манастирска долина. Откривена је септембра 1989, у селу Ердемли, на 3 km од Јешилхисара (старе Кизистре, касније Карахисара). Долина се отвара према југу и део је стеновитог масива којем припадају и Соганле и Мавруџан на северу.

Према првом попису споменика, изгледа да је насеље средњовековно (од X до XIII века), и рекло би се, везано за она два периода напретка што их је доживео суседни град. Најпре је била утврђење Византинаца од победе над Арабљанима до доласка Турака крајем XI века. У XIII столећу тврђава је обновљена и прикључена истом округу у којем се налазио и град Девели, чији је новац кован 1251. и 1262.

Археолошка целина обухвата рушевине првог, пећинског манастира, затим зграде другог, веома пространог (с дугом фасадом, различитим просторијама и црквом основе уписаног крста, чија се три спрата дижу над њом) и десетак храмова већином украшених фрескама. Сликане целине се углавном могу поредити с онима из долине Соганли, али су у незавидном стању очуваности.

Манастир, украшен изванредном скулптуром (назван Сарај), и већи број гробних цркава које му припадају јасно говоре о средњовизантијском развоју монашког живота у Кападокији. На споменицима се запажају неке особине типичне за ову верску заједницу, као што је закаснело коришћење попречног брода и умножавање слика светих монаха. У једној цркви XIII века нађена је једна нова слика Евстатијеве визије, најважније кападокијске теофаније (то је 19. до сада забележен пример).

У поређењу с другим пећинским целинама у Кападокији, ова се одликује изузетном важношћу монашке заједнице. Вероватно је ту било боравиште становника Кизистре-Карахисара који су се повлачили из световног живота.

(Превод Г. Б.)

Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art

Srdjan Djurić

UDK 7.033.2 : 75.052.033.2(479.22) : 75.052.046.3

In the dome of the church in Ateni there is a huge cross, modeled in relief by blocks of stone. Four squinches under it lie between the arms of the cross. In them there were figures of four stretched naked youths, the three of them now considerably damaged (Figs. 1—6).[1] In the NE squinch there is the best conserved figure of youth with the Georgian inscription NILE above (Figs. 2 and 6). He is declining on his right arm, with his feet slightly bent and put together. With his left arm, relaxed along the body, he holds a jar.[2] He is beardless, of athletic body, with long hair parted in the middle and tied on the back of the head. In the water, suggested by parallel white lines on the blue background, the fish are swimming. From the remains of frescoes in other squinches one may conclude that other figures were represented in the same way, with small differences in the position of arms and legs.[3] According to T. Virsaladze, in the lower part of squinches were the evangelists' portraits.[4] The attributes of the described youths and the inscription of Nile define the representations as the rivers of paradise.[5]

Personifications of paradisiac rivers belong to the second layer of frescoes at Ateni church. The first one, of iconoclastic character, was restricted to the huge cross in the dome and red and white rectangular fields in the pattern of a chess board, in the semi-domes of the conchs and window arches.[6] It is interesting to note that the cross in the dome of the first layer remained unchanged as the part of the second program of the church.[7] The drawing shows the rivers of paradise and reconstructed position of the evangelist and prophets after the second layer was painted (Fig. 1). Our aim here is to consider the origin and meaning of the rivers of paradise in Byzantine monumental art.

The basic textual reference for the rivers of paradise is to be found in Genesis (2, 10—14), where »A river floats from Eden to water the garden and from there it devided to make four streams«. From biblical image of garden of paradise with four rivers, the patristic literature makes fruitful poetic and symbolic imagery and allusions to the residence of the church, transforming the biblical history in dogmatics.[8] After Cyprian, the four rivers that irrigate the fertile trees inside the walls of the church are the four evangelists.[9] St Augustine discusses in numerous works the meaning of the four rivers.[10] Following Philo from Alexandria, likewise St Ambrose, he identifies them with four cardinal virtues — wis-

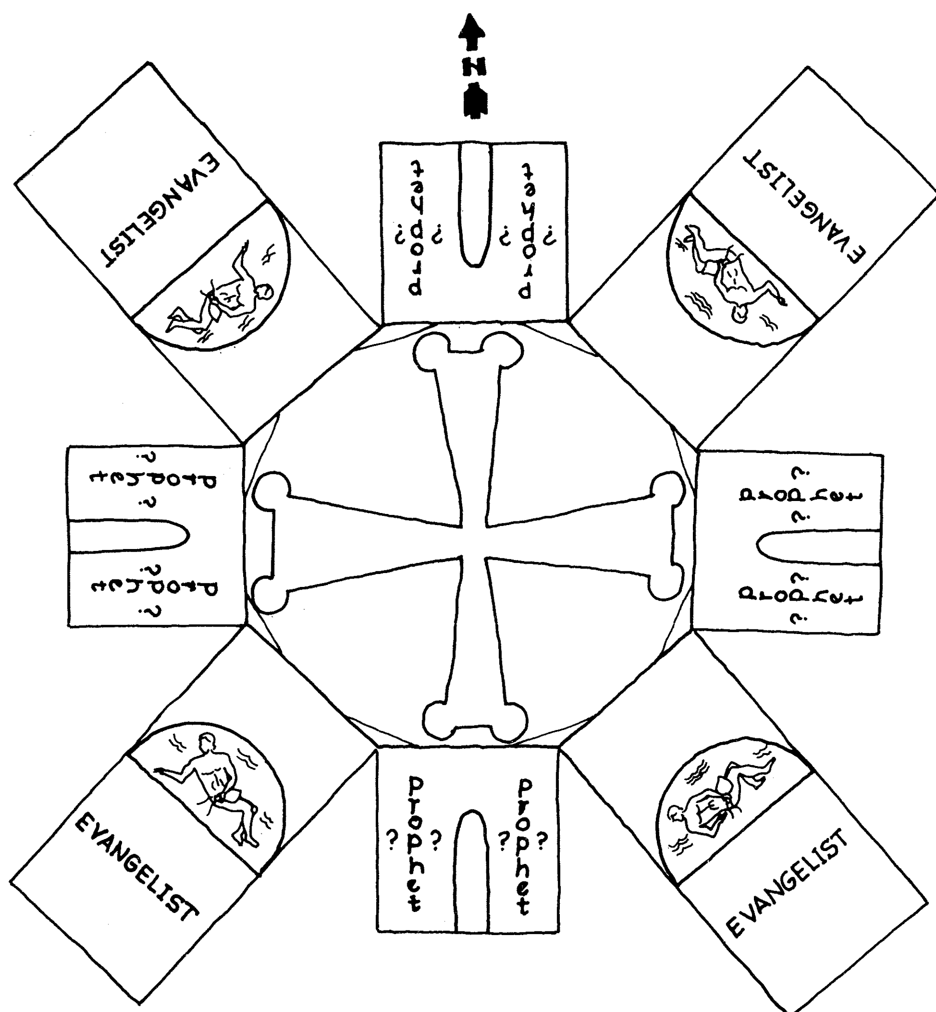


Fig. 1. Ateni, reconstruction of the dome program

[1] Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинской монументальной Живописи*, I, Тбилиси 1957, 94; ид., *История грузинского искусства*, Москва 1963, 160—1; Т. Вирсаладзе, *Изображение персонификаций рек в куполе Атенского Сиона*, XIX Научная сессия Института истории грузинского искусства 11, 12 декабря 1963 года. План работы и тезисы докладов (Тбилиси 1963) 7—8, 15—7; еад., *Росписи Атенского Сиона*, (Тбилиси 1984) 14, Figs. 12—16.

[2] This particularity, although quite common for river personifications, was not noted by previous investigators.

[3] It is beyond the scope of my study to give an absolutely precise description of rests of each figure, since I was not in the position to control from the close every detail. For the best documentation see photos reproduced in Вирсаладзе, *Росписи* (op. cit, n. 1 *supra*) Figs 13—16.

[4] *Ibid.*, 14.

[5] On the general iconography and sources of the rivers of paradise cf. art. *»Flüße«*, Reallexicon für Antike und Christentum, VIII, Stuttgart 1972, coll. 90—6, 99—100 (E. Dinkler-von Schubert); art. *»Paradiesflüsse«*, Lexicon der christlichen Ikonographie (E. Kirschbaum her.), III, Rome — Freiburg — Basel — Wien 1971, coll. 382—4 (J. Poeschke); P.—A. Février, *Les quatre fleuves du paradis*, Rivista di archeologia cristiana 32 (1956) 179—99; E. Schlee, *Die Ikonographie der Paradies-Flüsse*, Leipzig 1937.

[6] This painting is only noted inside the scematic drawing of the longitudinal section of the church, without any remark in Вирсаладзе, *Росписи* (loc. cit., n. 1 *supra*).

[7] This comes out from the photos published by Virsaladze and, indirectly, from the lack of any observation of hers about the second layer of frescoes over the original cross.

[8] See n. 5 *supra*.

[9] *Epistula* 73, 10 (= CSEL 3, 785).

[10] *De Genesi contra Manichaeos* 2, 10—13 (= PL 34, 203); *Contra Cresconium* 2, 13, 16 (= CSEL 52, 375—6); *De civitate Dei* 13, 21 (= PL 41, 9); *De baptismo* 4, 1 (= PL 43, 107).

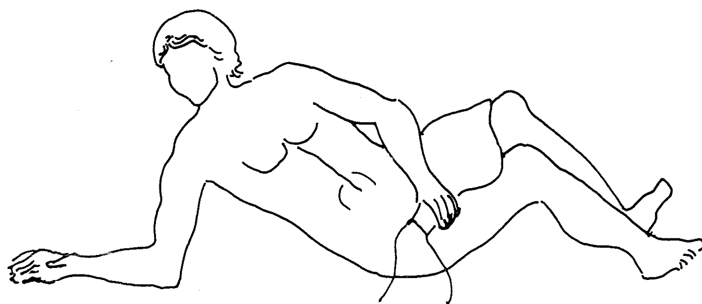


Fig. 2. North-east squinch — river Nile (partly reconstructed)

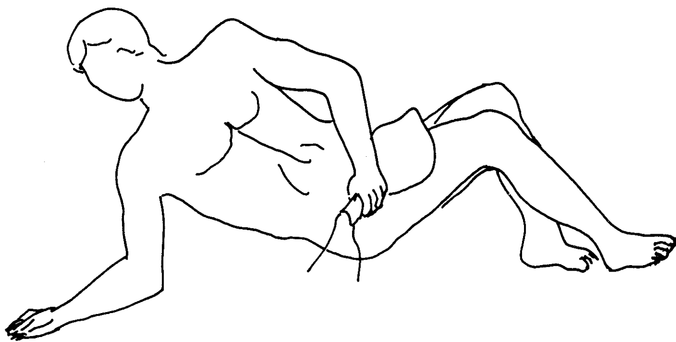


Fig. 3. North-west squinch — a paradise river (partly reconstructed)

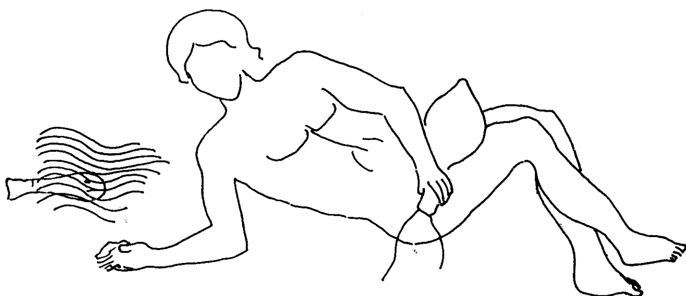


Fig. 4. South-west squinch — a paradise river (partly recnstructed)

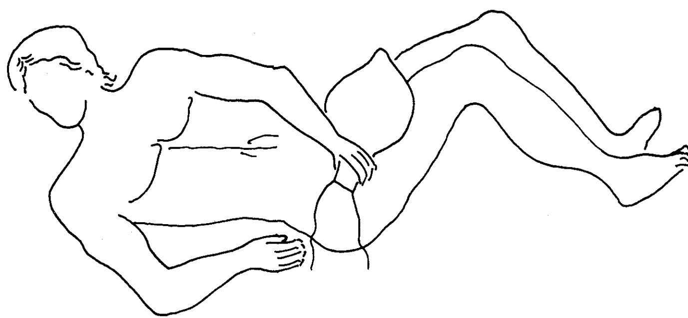


Fig. 5. South-east squinch — a paradise river (partly reconstructed)

dom, strenght, temperance and justice.[11] Besides these, many other church Fathers commented biblical notion of the rivers of paradise, giving them various meanings, either symbolical or topo-cosmological.[12]

Very important for the iconography of the rivers of paradise is »The Christian Topography« of Cosmas Indicopleustes, which synthetizes earlier geographic and cosmographic learning, attributing it with a spirit of Christo-centricity.[13] The illustrations of the manuscript of Cosmas Indicopleustes, with diagrams and minatures of the earth, cosmos, sky etc., copied till the end of the Middle Ages, had a decisive influence on creating the compositions of cosmological character in Byzantine art.[14]

In Byzantine art — taking into consideration Early Christian art of the West as the common artistic heritage of this epoch — the representations of the rivers of paradise are really numerous.[15] One group includes the rivers of paradise represented as streams that flow out of the hill or the garden of paradise. Usually they follow Christ on the throne or standing Christ in the scene of Traditio Legis, but the triumphing cross too. Such examples are to be found in apses of Early Christian churches and on sarcophagi from 4th to 6th centuries.[16] These are depictions of eternal heavenly paradise. The rivers of paradise as human heads or personifications form a separate iconographic group, since in the Early Byzantine period they are generally out of context of the earthly or heavenly paradise.[17] Because there are only several examples of such a use of the rivers of paradise, they deserve to be cited separately. The heads of the rivers are in the angles of the baptisteries of Mariana[18] (Corsica) and Ochrid,[19] on the mosaic floors. Four other examples of personified rivers of paradise also belong to the floor decoration. In the basilica in Tegea (Arcadia) the four rivers are around the personifications of the months, all depicted as busts.[20] The latest explanation, of Maguire, is that »the mosaic... was intended to represent the earth surrounded by the ocean«, but with *»potential* for further symbolic interpretation«.[21] The meaning of the rivers of paradise on the mosaic floor in the church at Qasr-el-Lebia is far more intriguing. Four rivers — which are only a small part of the very complicated composition of many animals, personifications and other figures — form cor-

---

[11] Philo, *Legum allegoriae* (= Les oeuvres de Philon d'Alexandrie 2, Paris 1962); Ambrose, *De paradiso* 3, 14—18 (= PL 14, 296—9).

[12] The most important commentators of the rivers of paradise are: Cyril of Alexandria (PG 33, 431—4), Gregory of Nyssa (PG 46, 420—1), Hipollytus (SC 14, 105), Hieronimus (CSEL 54, 689; PL 26, 18), Paulinus of Nola (CSEL 29, 286). For further bibliography, see n. 5 *supra* and J. Daniélou, *Terre et paradis chez les pères de l'église*, Eranos Jahrbuch XXII (1953) 433—72.

[13] W. Wolska-Conus, *Recherches sur la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès. Théologie et science au VIe siècle*, Paris 1962.

[14] C. Hahn, *The creation of the cosmos: Genesis illustration in the Octateuchs*, CA 28 (1979) 29—40; J. Lassus, *La création du monde dans les octateuques byzantins du douzième siècle*, Monuments Piot 62 (Paris 19—82) 85—148.

[15] See n. 5 *supra*.

[16] Février, *op. cit.* (n. 5 *supra*); Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhundert*, Wiesbaden 1960, Namen- und Sachregister, s. v. »Paradies (Vier-*strom)berg« and »Paradiesflüsse/ströme* (ohne Berg)«.

[17] It is interesting that Otto Demus *(The Mosaics of San Marco*, New York 1986, 194) came to the conclusion that »... we have no evidence that independent representations of the rivers of paradise — unconnected with earthly or heavenly paradise — existed in central Byzantium«. We could discuss what the term »central Byzantium« means, but that the previously mentioned representations of the rivers of paradise are by all means Byzantine is without a question.

[18] G. Moracchini, *Le pavement en mosaïque de la basilique paléochrétienne et du baptistère de Mariana*, CA 13 (19—62) 137—60; ead. — Mazel, *Les monuments paléochrétiens de la Corse*, Paris 1957, 53 and Fig. 59.

[19] V. Bitrakova-Grozdanova, *Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid*, Ohrid 1975; 56—7, Fig. in colour between pp. 54 and 55 and scheme IV at the end of the book; г. Цветковиħ-Томашевиħ, *Рановизантијски подни мозаици. Дарданија, Македонија, Нови Епир*, Београд 1978, 49 and Fig. 76.

[20] Π. 'Ασιμακοπούλου — 'Ατζακᾶ, Σύνταγμα τῶν παλαιοχριστιανικῶν ψηφιδωτῶν δαπέδων τῆς 'Ελλάδος, II, Πελοπόννησος — Στερέα 'Ελλάδα (Βυζαντινὰ μνημεῖα 7, Thessaloniki 1987) 77—80 (with bibliography), Fig. 96 (general scheme of the whole mosaic floor); Fig. 99 a, b (rivers Tigris and Euphrates); ead., Η χρονολόγηση τοῦ ψηφιδωτοῦ δαπέδου τῆς βασιλικῆς τοῦ Θύρσου στὴν Τεγέα, 'Αφιέρωμα στὴ μνημὴ Στυλ. Πελεκανίδη, Thessaloniki 1983, 1—22.

[21] H. Maguire, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, University Park and London 1987, 28.

ners of the square around a cross in which personifications of ΑΝΑΝΕΩΣΙΣ, ΚΑΣΤΑΛΙΑ and eagle with two lions are incribed. Deepening and somewhat shifting Grabar's primary explanation for the rivers, as the four Gospels that silenced the pagan oracles,[22] Maguire proposed that they stand for gathering of the waters, which — in exegethical commentaries on the Creation — symbolizes »the congregation of the peoples and faiths of the world into one church«.[23]

The mosaics of the four rivers in the chapel of St Theodore in the »Cathedral« at Madaba, surround the figures of people and animals who carry fruits. The interpretation of Piccirillo, who has recently excavated the mosaics, is that the rivers there reflect biblio-Christian cosmographical concept, repeated in Byzantine cartography, that the earth which people cultivate after God's order, is watered by the four rivers that flow out of the paradise on the East.[24] The fourth example are only the remains of the inscription (in Shirta), while in Tokri it is not clear whether there was only Phison depicted, or there were other three rivers, too.[25]

In several instances the rivers of paradise were shown together with the symbols of evangelists — namely, at Hosios David in Thessalonika,[26] San Giovanni in Fonte in Naples[27] and San Giovanni in Laterano in Rome.[28] In all three cases the rivers were represented as streams.

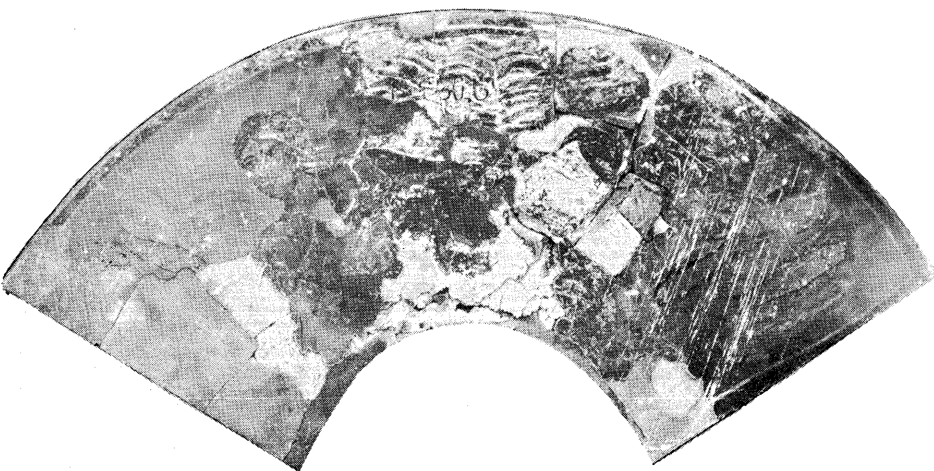
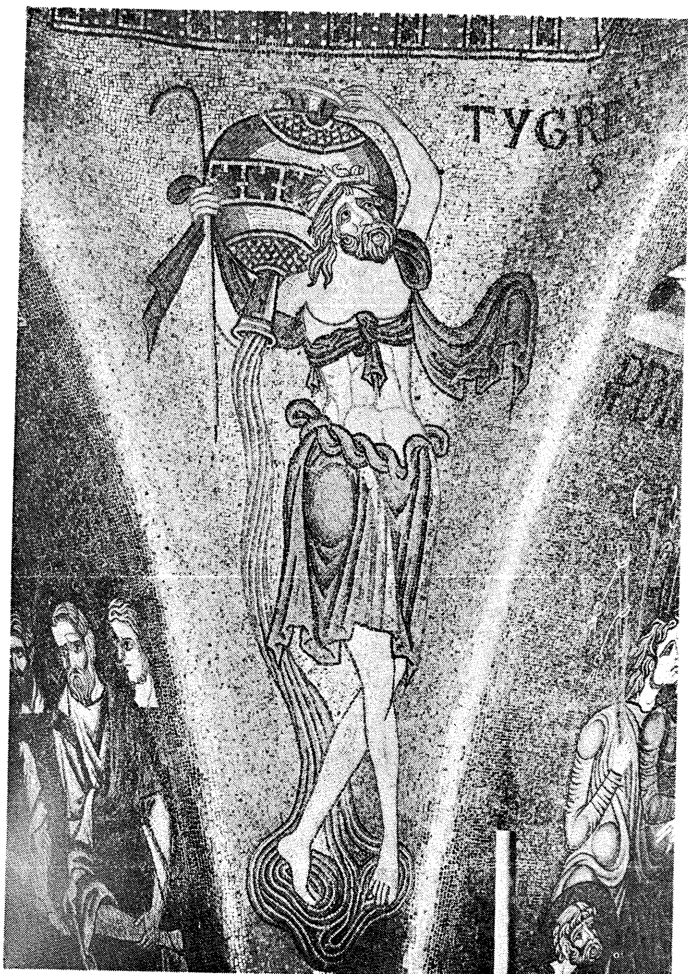


Fig. 6. River Nile from Ateni — the copy of the Museum of Georgian Art in Tbilisi (photo: Museum of Georgian Art)

It was only in Carolingian art of 10th century[29] that personified rivers of paradise were depicted simultaneously with the evangelists. The simultaneous appearance of two likenesses of the similar meaning is not necessarily repetition, but stating precisely the meaning, and it was not unique in the Middle Ages. In an evangelistary from Xanten[30] (now in Bibliothèque Nationale in Brussels, ms. 18723), of the court school of Charles the Great, painted c. 810, Christ Kosmokrator sits on the sphere, the symbols of the evangelists underneath and in the lower zone the very portraits of the evangelists. Such a scheme, in symetrical disposition, was to be repeated in numerous instances in the Late Byzantine dome decoration, where in pendentives by the evangelists' portraits were painted their symbols, meaning that the evangelists are inspired by Christ through their symbols.[31]

There are several cases of the personified rivers of paradise in the medieval Western painting. The clossest analogy to Ateni, and the only case besides Ateni where the rivers were depicted in the constructive supporters of the dome, is to be found in the dome of Ascension in St Marc's in Venice (Fig. 7).[32] The rivers of paradise in pendentives, under the

Fig. 7. River Tigris from the central dome of San Marco in Venice (after O. Demus, Mosaics of San Marco in Venice)



[22] A. Grabar, *Une nouvelle interprétation de certaines images de la mosaïque de pavement de Qasr-el-Lebya (Lybie)*, Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Paris, 1969) 264—79.

[23] Maguire *op. cit.* (n. 21 *supra*), 50 (for the meaning of the whole pp. 44—55).

[24] M. Piccirillo, *Madaba, le chiese e i mosaici*, Milan 1989, 27, 339, Figs. on pp. 24, 25 and 27.

[25] *Ibid.*, 339, n. 11.

[26] W. F. Volbach, *Arte paleocristiana*, Milan 1958, Fig. 134 (colour reproduction) and p. 86; Ihm, *op. cit.* (n. 18 *supra*).

[27] Jean-Louis Maier, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques*, Friburg 1964.

[28] G. Bovini, *Mosaici paleocristiani di Roma*, Bologna 1971, 11—32.

[29] H. Westermann-Angerhausen, *Die Goldschmiedearbeiten der Trierer Egbertwerkstatt* (= Trierer Zeitschrift, Beiheft zum 36. Jahrgang, Trier 1973) 111—2, Fig. 93.

[30] H. Holländer, *Kunst des frühen Mittelalters*, Stuttgart 1969, Fig. 52; J. Hubert — J. Porcher — W. F. Volbach, *L'émpire carolingien*, Édition Gallimard, 1968, Fig. 284.

This type of disposition of the evangelists and their symbols with *Maiestas Domini* is quite exceptional in carolingian and ottonian art (see Holländer, *op. cit., supra*, Fig. 56, 124). On the disposition of figures on this type of compositions Westermann-Angerhause, *op. cit. supra*, 102—29.

[31] On evangelists' portraits see A. Friend, *Portraits of the Evangelists*, I, Art Studies V (1927) 115—47 and II, *ibid.* VII (1929) 3—29; Art. *»Evangelisten«*, Lexicon der christlichen Ikonographie, I, Rom — Freiburg — Basel — Wien, 1971, coll. 696—713 (U. Nilgen); Art. »Evangelisten«, Reallexicon zur byzantinischen Kunst, II, Stuttgart 1971, coll. 452—507 (H. Hunger — K. Wessel); Art. »Evangelistensymbole«, *ibid.*, coll. 508—16 (K. Wessel).

[32] F. Forlati, *La basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Triest 1975, Fig. 12; Demus, *op. cit.* (n. 17 *supra*), 1, 2, Figs. 327—329.



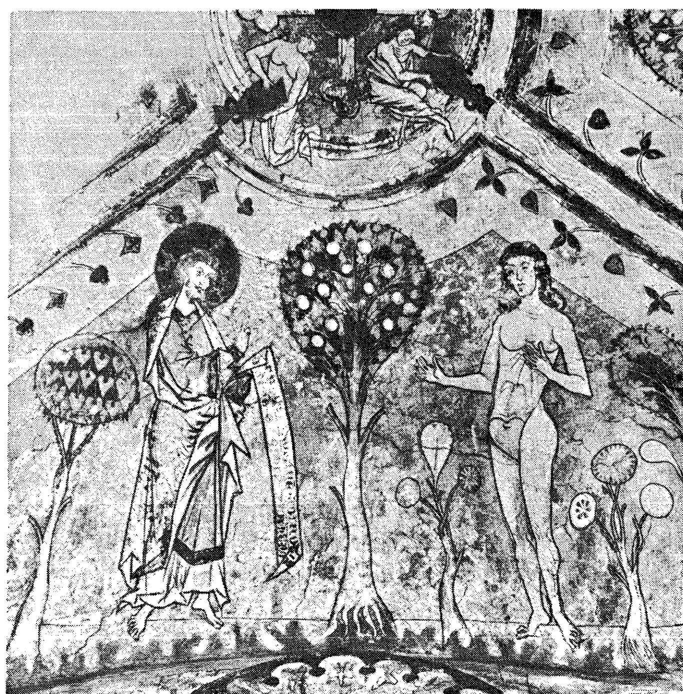
etro al
in Civate,
:x: the
ivers of
ise (after
mus,
inture
l roman,
1970)

evangelists, are mature men who pour the water from the jars they carry on their shoulders. Personifications of this type are not known in Byzantium. The Western art of that time favoured representations of heavenly Jerusalem, unlike Byzantium, where its existence was more implicit.[33] In the West, as a parallel to the heavenly Jerusalem, the earthly paradise was depicted, with the four personified rivers. Such representations exist in the vaults of Gurk (Fig. 9),[34] Matrei,[35] Sent-Chef[36] and Civate (Fig. 8)[37]. Considering the meaning of the decoration of the whole dome at Ateni, we rely on our reconstruction of frescoes. Whereas the rivers and evangelists are ascertained, the presence of prophets, there number and position is only hypothetical. However, with or without them, huge cross with rivers of paradise and evangelists (and, maybe, with prophets) stand for the image of Heavenly Jerusalem. In iconological sense, it is very similar to huge cross between two angels and with four paradisiac rivers below, on a Stroganof plate, which is unquestionably considered as a representation of Heavenly Jerusalem.[38] Such a notion, more theological and speculative than cosmological, is also to be ascribed to Ateni dome. Against more strict cosmological interpretation speak a complete absence of topographical elements of Jerusalem — its walls and gates — as it is always the case in contemporary Western illustrations of heavenly Jerusalem.[39]

Regardless of the exclusiveness, in Byzantine world, of the personified paradise rivers in Ateni, and their more numerous presence in the West, several indications put the Ateni rivers undoubtedly in Byzantine cultural sphere. The first is the physical aspect of the rivers. They are no more bearded old men, whose shape corresponds to the Early Byzantine image of the river god (one could evoke Jordan in the scene of the Baptism of Christ in the Baptisteries in Ravenna), but idealized youths. In the Middle Byzantine manuscripts (Paris ms. 550,[40] ms. 139,[41] Vatican Cosmas Indikopleustes,[42] octateuchs,[43] Chludov[44] and other psalters[45]) there is a whole bulk of personifications of rivers, cities, mountains, represented as idealized beardless youths, looking almost like twins.

The childlike aspect of personifications was not at all casual. »Ici encore, une approche particulière

Fig. 9. Gurk cathedral, vault: the paradise with two of the four rivers above (after O. Demus, La peinture mural roman, Paris 1970)



[33] B. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium* (= Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 42. Supplementheft, Rome — Freiburg — Wien 1987), specially pp. 152—6; *La Gerusalemme celeste*, Catalogo della mostra, Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 29 maggio — 5 giugno 1983 (a cura di M. L. Gatti Perer), Milano 1983.

[34] O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, 212—4.

[35] *Ibid.*, 211—2.

[36] *Ibid.*, 136.

[37] *Ibid.*, 112—4; Y. Christe, *Le Christ au roseau de Civate*, Зограф 8 (1977) 5—9; reproductions of the rivers in: E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, Fig. 163.

[38] Kühnel, *op. cit.* (n. 33 *supra*), 98, Fig. 26.

[39] *Ibid.*, passim.

[40] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe du XIVe siècle*, Paris 1929, CVII, CIX, CXII.

[41] *Ibid.*, pl. I—XIV.

[42] D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961, Figs 8, 12, 13, 17.

[43] Hanh, *op. cit.* (n. 16 *supra*).

[44] M. B. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, Москва 1977, fol. 2r (spring), 8r (siners), 101 v (antipodes), 103 r (antipodes), 108 v (rejoycing people), 119 v (righteous), 133 r (winds).

nous aiderait à choisir les examples qui nous renseigneraient sur les ages attribués par les iconographes byzantins aux divers personnages fictifs, qui personnifient des idées, des vertus et des vices, ou bien des éléments géo-cosmologiques, mais aussi à des facteurs d'origine — prétendument — »métaphysique«, qui assurent une certaine communication entre Dieu et les hommes, et qui n'existent que grâce à une démonstration qui, par convention, aspire à révéler l'invisible et à indiquer la déppendence de l'homme envers le Ciel, ou bien l'interdépendance de l'homme et de Dieu.«[46]

The second important element of the scene at Ateni is the water, painted as parallel waves around the figures, which imply that they lie at the bottoms of the rivers. The idea of directness of this kind is not annotated in Western art, and has its predecessors in some similar illustrations. In the Commentaries or Historiae of Pseudo-Nonnus on that part of Hommilies of Gregory of Nazianzus, which deals with the classical antiquity, there is an illumination which depicts the river Alpheus in Arcadia. Alpheus flows through the sea, not mixing with salt water, to reach his beloved, the spring of Arethusa on Sicily. In two manuscripts (Jerusalem, Cod. Taphou 14,[47] Vat. Cod. gr. 1947)[48] Alpheus is shown in very much the same way: first as a common river god, with the jar out of which the water jet flows, and then swimming to Arethusa. Some representations of Jordan in Baptism scenes in the Paleologan art are of the same kind and origin.[49] This particular »huperrealism«, in which the personification mixes with the natural phenomenon personified — and this in natural relation between man (in whose shape it is shown) and the element that he depicts — is unknown, at list to my knowledge, in medieval Western art.

Certainly, the most interesting question that arises is that of direct model of the rivers of paradise at Ateni. The lack of the preiconoclastic Byzantine models does not allow us to have the overall view of this type of representation. Numerous personifications of rivers in Middle and Late Byzantine manuscripts confirm that the tradition of painting of the rivers of paradise must have been unbroken from the Early Byzantine period. In the so called »marginal psalters« particularly numerous are the personifications of the rivers. In most of the cases when a river is mentioned in the text there is also its personification. Specially abundant in personifications is the Chludov psalter, of the 3[rd] decade of 9[th] century. Rivers mostly sit, with jars out of which the water flows, but they also kneel and stand in all possible positions, and sometimes water stems from



Fig. 10. The Joshua Roll, personification of the mountain (after K. Weitzman, The Joshua Roll, Princeton 1948)

their open mouths.[50] Personifications of rivers, mountains and cities from the Vatican Josua Roll rely much more strictly on classical models.[51] It is interesting to note that all of the masculine personifications there are beardless, like the rivers at Ateni. Personifications, that might be the city of Gilgal and the cave of Makkedah (Fig. 10)[52], are almost identical to the rivers of paradise at Ateni.

The affinity for personified representations, the abundance of personified rivers, the Early Byzantine tradition of depiction of this motif — all these assure us that it is merely by chance that in Ateni there is the unique example of personified rivers of paradise in squinches or pendentives in Byzantine art. As the matter of fact, closely similar idea was expressed six centuries before Ateni, in the Early Christian dome decoration of San Giovanni in Fonte in Naples. In four squinches there are four symbols of evangelists; above them there are four springs, placed in lively pastoral.[53]

There is an additional argument regarding the Byzantine origin of the Ateni rivers, namely the arrangement of their bodies with heads on the left, indicating the circular movement. It associates the circular cosmological schemes, the rivers resembling the angels, powers and presents of the Holy Ghost in such a compositions (San Marco in Venice,[54] Tower of Relja in Rila,[55] Markov Manastir[56] and alike).[57] The same one-way arrangement of the rivers is at-

45 E. T. De Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, Vol. III, Psalms and Odes, part 1: Vaticanus graecus 1927*, Princeton — London — The Hague 1941, fol. 10 v (Adam (?), Greek inscription υἱος τοῦ ἀνθρόπου); fol. 33 r (»the that shall ascend into the hill of the Lord«); fol. 156 r (personification of the sea); fol. 210 r (»the servants of the lord«); fol. 210 v (personifications of Jor, Dan and the sea are swimming in the water); fol. 243 v (two pagan idols); fol. 245 r (personification of the »rivers of Babylon«); fol. 265 v (personification of the hill). The list could be widened by many examples from other psalters.

46 E. Antonopoulos, *Prolégomènes à une typologie de l'enfance et de la jeunesse dans l'iconographie byzantinne*, Tiré à part du Colloque International »*Historicité de l'enfance et de la jeunesse*« (Athens 1986) 284.

47 C. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, Fig. 26.

48 *Ibid.* Fig. 27.

49 Lj. D. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting (1261—1453), Bryn Mawr College Ph. D. 1963* (University Microfilms, Inc., Ann Arbor), 284 (Bogorodica Ljeviška, Prizren), 285 (Monastery Vatopedi, Athos), 290—1 (Monastery Brontochion, Mistra).

50 Щепкина, *op. cit.* (n. 43 *supra*), fol. 2 r, 41 v, 75 v, 77 v, 106 v, 116 v, 117 r, 135 r. For river personifications in Kiev psalter see Popović, *op. cit.* (n. *supra*) 296—8. Generally about river personifications see *ibid.*, 95, n. 7.

51 K. Weitzmann, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance,* Princeton 1948, 64—72 (chapter »Personifications«).

52 *Ibid.*, Figs. 9, 37, 42. Although Weitzmann does not comment it in the text (p. 25—6), above the scene with Gibeonites (Fig. 37) is wrongly inscribed hill Γεβαλ (in the previous scene /Fig. 34/ Γαιβαλ). In *The laying down of the twelwe stones* (Fig. 9) there is the inscription Γαλγα (λ), i.e. Gilgal.

53 Meier, *op. cit.* (n. 27 *supra*) 134—9.

54 .M. T. D'Alverny, *Les anges et les jours,* CA 9 (1957) 299—300 and Fig. 10.

55 Л. Прашков, Хрельовата кула, София 1973, 20—36, 120.

56 С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог,* ЗРВИ 4 (1956) Fig. 4 and pp. 220—5, was the first to explain the content of frescoes as Christ-Logos with the gifts of the Holy Ghost. Cf. very good reproduction in: G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, IV,* texte et présentation par T. Velmans, Paris 1969, Fig. 187.

57 In Morača (С. Петковић, *Морача,* Београд 1986, 72—5, the drawing of the scene, sceme 18) and Nikolje in Ovčar (short note в. Петковић, *Српски споменици XVI—XVIII века,* Старинар, 1—2, 1911 (1914) 183—4).

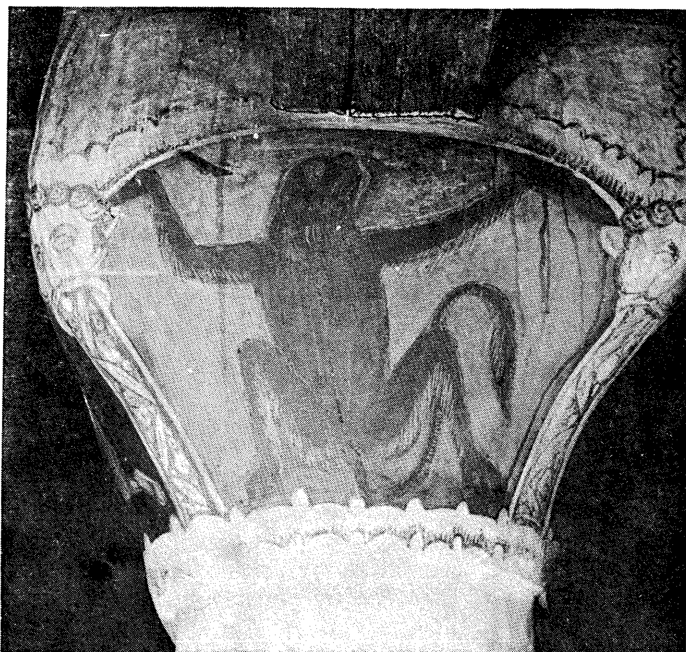


Fig. 11. Markov manastir, capital (photo: Republički zavod za zaštita na spomenici na kulturata na SR Makedonija)

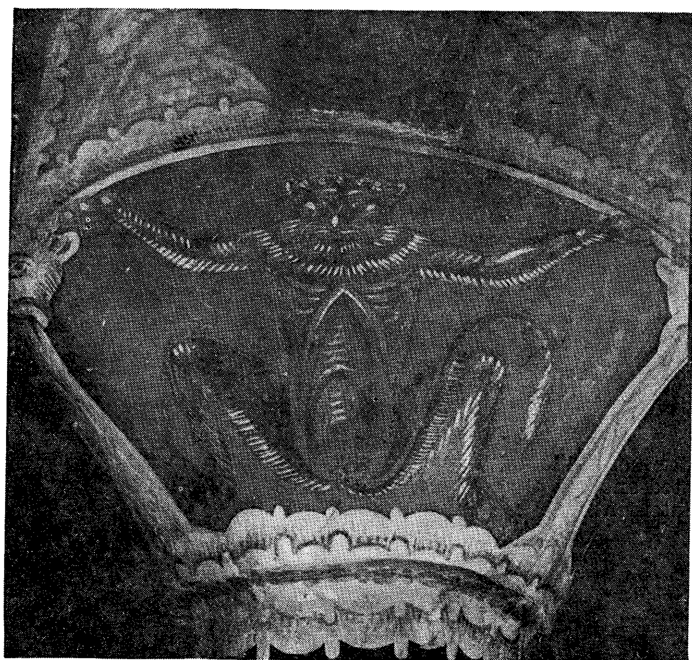


Fig. 12. Markov manastir, capital (photo: Republički zavod za zaštita na spomenici na kulturata na SR Makedonija)

tested at Civate (Fig. 8) quite unusual for the western iconography.

In monumental Byzantine art after Ateni the program with evangelists in pendentives was absolutely accepted, and the rivers of paradise never reached those hights of the heavenly sphere in the church space. They continue to live as flowing waters in the Last Judgement, in that part of the scene that depicts paradise. Sometimes the holes out of which water stems are marked with heads.[58] Still, in Late Byzantine art there are three examples of indirect relation of the rivers of paradise with the evangelists, by their placing in the extension of pendentives. These representations signify the end of personified rivers of paradise linked to evangelists in Byzantium.

They are to be found in Serbian churches at Chilandar[59] (c. 1321), Markov Manastir[60] (c. 1370) and Nova Pavlica[61] (c. 1389). The churches of Chilandar and Nova Pavlica are of trefoil plan, and Markov Manastir of the plan of expanded cross-in-square, the dome resting on four columns, which is quite unusual in Serbian architecture.[62] The four rivers of paradise are shown as half-animal half-human heads on the capitals. In Nova Pavlica, capitals are horizontally devided in two zones. In the upper one, and in the all corners of all capitals there are heads, while in the lower zone there is a marble incrustation (Fig. 13).[63] In Chilandar heads are in the middle of that side of capital turned to the center of the church. We must say that Chilandar was repainted in 19th

[58] I. Hutter, *Corpus der byzantinische Miniaturenhandschriften, II,* Stuttgart 1978, 66—9, Figs. 554, 555.

[59] D. Bogdanović—V. Đurić—D. Medaković, *Chilandar* (English edition), Belgrade 1978, 81—6; V. J. Đurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin, Хиландарски зборник* 4 (Belgrade 1978) 31—41; id., *Fresques médiévales à Chilandar, Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos,* Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, 1961, III (Belgrade 1964) 59—98.

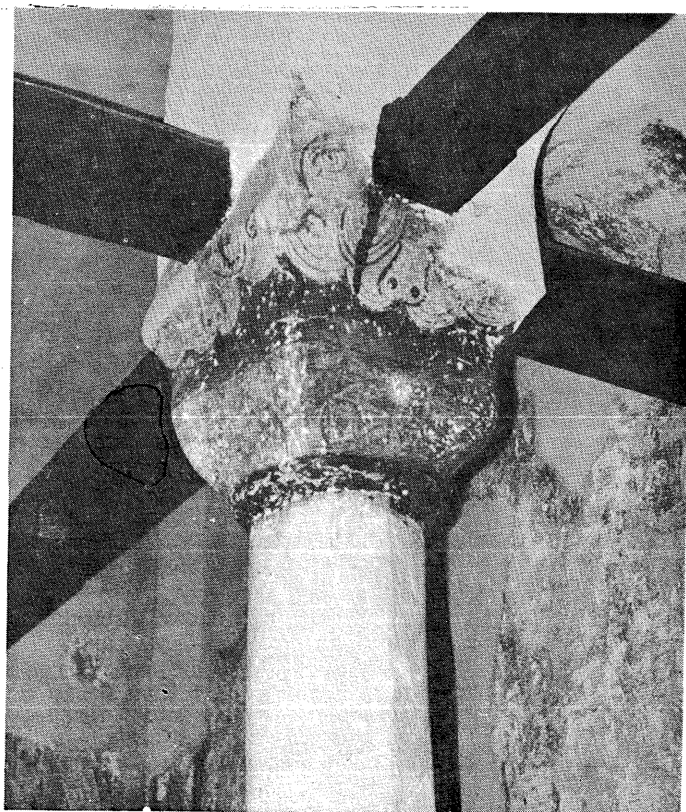
[60] V. Đurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien,* Belgrade 1974, 119—24, 279—81.

[61] V. Đurić, op. cit., 96, 223; М. Михаиловић — М. Ковачевић, *Нова Павлица,* Београд 1989.

[62] The use of columns in Serbian architecture came from Byzantium. All Serbian churches with columns as dome supporters are in teritories that in the time of Nemanja and his successors were in Byzantine possession, except Nova Pavlica. Along with Hilandar, Markov Manastir and Nova Pavlica the only church with the dome on free columns is Zaum (Bogorodica Zahumska) on Ohrid lake, built 1361 (A. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији,* Belgrade 1985 (2), Figs. 238, 265. Lately, with full bibliography, Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века,* Belgrade 1980, 103—20). The case of Ljuboten is specific, since the columns are of a square profile, as pilars (Ж. М. Татић, *Трагом велике прошлости,* Београд 1929, 115—132).

[63] И. Ђорђевић, *Загонетни лик на капителима у Новој Павлици, Рашка баштина* 2 (Краљево 1980) 117—23.

Fig. 13. Nova Pavlica, capital (photo: Ivan Đorđević)



century, but examination demonstrates that not only the program but also the details are completely conserved.[64] It could be disputed whether in those heads one should see the rivers of paradise, or maybe the Ocean, as was supposed for the heads of Pavlica,[65] or, maybe, an ornament without meaning. My oppinion is that the last solution is the least possible one, regarding the rarity of columns in Serbian architecture. The least doubtful is the meaning of the capitals of Markov Manastir near Skoplje.[66] There is the most complicated scene, in which heads of rivers occupy only a small surface in corners of capitals (Figs. 11 and 12). Grimaces on their faces resemble those in Nova Pavlica, but the water that stems from their mouths in one jet is ornamented as marble. In every flat surface of capital there is an angel, all together 14, since two fields are occupied by two devils. All figures hold the curve of the firmament.

Serbian liturgist and art historian. Lazar Mirković, interpreted the scene with liturgical commentaries, where, at the beginning of the service angels open the roof of the church and at the end they close the same roof, fighting with demons, who chase the believers out of the church. The roof of the church could be allegoricaly understood as the heavens which opens, connecting during the service the church as the residence of Christ's body on the earth with Christ's celestial residence.[67] The iconography of flying angels, identical with heavenly escort of Christ Pantokrator, confirms such an interpretation. The capital certainly had a special significance as the dome support, and as the extension of the pendentive it was regarded as a part of Heavenly Jerusalem illustrated by Christ's celestial court.[68] This »picture in picture« derived from liturgical commentaries in cosmological sense is not united with the »upper« heaven constituted by the very dome with pendentives. Angels who hold the roof of the church as the firmament and the rivers of paradise that flow out under it, seem like the reflection of a program painted in the dome.[69]

How much the medieval Serbian viewer of these scenes could understand these corrupted classical motive as the rivers of paradise, we do not know, but the more educated people could read about the same rivers in the works of their contemporaries. So, Constantine the Philosopher, in the Life of Stephan the Despote, in a fragment of a phantastic geography describes the Danube as if it were Phison, saying that it flows out of the paradise. Constantine, in fact, retells the early medieval writings about the terrestrial paradise, replacing the biblical landscapes of Asia Minor for Danubean Europe.[70]

The process of iconographical development of the rivers of paradise in Byzantine art started in the beginning of Early Christian art and finished by the end of Byzantine era. The meaning of the personifications of the paradisiac rivers changed from the geo-topographical notion to the supreme cosmological sign of eternal heavenly paradise, participating at the end in the liturgical transformations of the program. The case of Ateni, which is the most prominent example of the position of the rivers of paradise in the Byzantine church decoration, testifies to the ideological and typological inherence in the Byzantine world. On the other hand, its existance comprehends other Byzantine representations of the same kind, now verified only in the Carolingian book--covers and frontispices. Rivers at Ateni, being the cosmological equivalent to evangelists, are personified by bodies of hellenic river gods. Instead of bearded mature men as in classic prototypes, their heads of beardless youths reflect the quest of expressing the new means of communication between the divine and the human.

---

[64] *Chilandar, op. cit.* (n. 59 *supra)* 81.
[65] Ђорђевић, *op. cit.* (n. 63 *supra).*
[66] Л. Мирковић, *Анђели и демони на капителима у цркви Св. Димитрија Маркова манастира код Скопља,* Старинар, III сер. VI (1931) 3—13; reproductions of the capitals in: Millet, *op. cit.* (n. 54 supra), Figs. 173—5.
[67] Mirković, *op. cit.* (n. *supra).*
[68] About the very capital there is no textual evidence, but its prominence in iconography, both painted and sculpted and not only in Byzantium, confirms this statement.
[69] As angels very often cary Christ or the cross in mandorla in the dome and as the rivers of paradise in the squinches imidiately under the dome at Ateni.
[70] П. Поповић, *Четири рајске реке (једно место из Константина Философа),* Глас СКА 171, други разред 88 (1936) 161—76.

АТЕНИ И РАЈСКЕ РЕКЕ У ВИЗАНТИЈИ

Срђан Ђурић

У тромпама цркве у Атенију представљене су четири рајске реке као четири нага голобрада младића. Они леже поднимљени, са амфорама о боку из којих истиче вода. Под њима су се налазили јеванђелисти. Иконографија рајских река у хришћанској уметности ослањала се на патристичке текстове у којима се оне изједначују са јеванђелистима, четири стране света или главним врлинама. Док су у апсидама римских цркава и на саркофазима оне приказиване као четири водена млаза која избијају из рајскога брда, у Малој Азији, Грчкој, на Корзици и у Охриду постоји неколико целина подних мозаика са персонификацијама рајских река, ван непосредног приказа раја.

Рајске реке на овим местима у црквеном програму јединствена су појава. Њима су само делимично сличне позније представе у Сен- Шефу, Ћиватеу, Матраију и Гурку, где је земаљски рај са рекама паралела небеском оличеном у представи небеског Јерусалима. Најближа аналогија представама у Атенију су рајске реке у Св. Марку у Венецији, које се налазе у доњем делу пандантифа, испод јеванђелиста. Ипак, док у Атенију оне имају доминантну улогу, асоцирајући на своје рановизантијске узоре, у Св. Марку оне следе по значају врлине и јеванђелисте смештене изнад њих.

Без обзира на јединственост положаја рајских река у Атенију у простору једне византијске цркве, сличност са Св. Марком у коме су видни знатни византијски утицаји, као и неке друге особености иконографије, уверавају да је оваквих представа у Византији у пандантифима или тромпама морало бити још. У прилог византијског порекла ове иконографије говори физички изглед ликова и начин њиховог представљања. Голобрадост персонификација типична је у византијској уметности, посебно од слома иконоклазма, за оне персонификације којима се даје посебна улога у комуникацији између Бога и човека. Непосредност приказа; са персонификованим ликом загњурен у таласе воде коју оликотворује, препознаје се у још неким савременим представама персонифи-

кација вода у Византији, као што се сличан лик и исти положај тела срећу код персонификација у ватиканском свитку Исуса Навина.

У позновизантијској уметности рајске реке су ограничене на четири водена тока која означавају рај у Страшном суду, само изузетно означена протомама из чијих уста избија вода. Постоји, међутим, неколико програма XIV в. који одсликавају положај рајских река у „небеској сфери", као што је то случај у Атенију. То су цркве у Хиландару, Новој Павлици и Марковом манастиру, у којима се на капителима стубова налазе протоме рајских река из чијих уста истиче вода. Док су у Хиландару и Новој Павлици ове протоме једини украс капитела, у Марковом манастиру је на капителима представљена читава сцена; анђели носе небески свод, а реке, симболизоване протомама са отвореним устима из којих излази вода, раздвајају небо и земљу. Ту су приказани средњовековни литургијски коментари, по којима на почетку литургије анђели отварају кров цркве, борећи се са демонима што гоне вернике из цркве. Није без значаја за смисао улоге рајских река у овим позним српским програмима то што су поменуте цркве са овако украшеним капителима и једине цркве са стубовима носачима купола у средњовековној српској архитектури.

Рајске су реке почеле свој пут у византијској уметности као део космолошке и дидактичке слике на подним мозаицима и уз примере царске иконографије на саркофазима и у апсидама. Завршиле су га на литургијом инспирисаним представама на капителима стубова, у којима се још увек огледала првобитна замисао васељене са рајским рекама као размеђем неба и земље.

Сцена »Чудесное явление животворящего столпа« в росписи храма Григория (1215 г.) в Ани

. Я. Каковкин

UDK 75.033.2.046.3(479.22)"1215"

Самый известный анийский памятник — храм, возведенный в 1215 г. Тиграном Оненцем в честь первого патриарха Армении — св. Григория Просветителя. Храм (вместе с позднее пристроенными к нему притвором и часовней) дошел до нас в сравнительно неплохом состоянии и вот уже более 150 лет привлекает к себе внимание ученых; особенно повысился к нему интерес в последние годы.[1] Это обусловлено несколькими причинами: ценными сведениями, сообщаемыми армянскими, грузинскими, греческими надписями на его стенах,[2] богатым наружным скульптурным декором и конечно же росписями, покрывающими стены церкви, притвора, часовни.



ис. 1.
ни,
удесное
ление
ивотворящего
олпа (1215)

Эти почти не поновлявшиеся росписи, исполненые известковыми красками по высохшей штукатурке, дошли до нас в довольно благополучном состоянии. Стенопись храма в общем повторяет принятую на христианском Востоке схему росписей церквей.[3] Отличительной её особенностью является развернутый в западной части (на месте традиционного „Страшного суда") житийный цикл патрона храма. Он включает в себя 18 сцен. Большинство из них иллюстрирует пережитые Арменией на стыке III—IV вв. исторические события, связанные с утверждением в стране христианства и учреждением первых институтов новой религии. Вдохновителем и непосредственным участником почти всех этих событий был Григорий.[4] Напрямую с житийным циклом не связаны лишь две сцены: казнь рипсимянских дев и сцена со св. Ниной.

В данном сообщении мы остановимся только на композиции, в которой представлена Нина.[5] Эта

---

[1] Этот выдающийся памятник до сих пор не удостоился специального исследования. Французская специалистка Николь Тьерри анонсировала скорый выход в свет посвященной ему монографии. К основной литературе о церкви Григория 1215 г., фигурирующей в моей работе *О датировке росписей храма св. Григория (1215 г.) в Ани, его часовни и притвора,* Византийский временник, 1987, т. 48, с. 108—115, следует добавить две статьи П. М. Мурадяна: *Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики,* Историко-филологический журнал АН АрмССР, 1985, № 4, с. 174—189; Проблема конфессиональной ориентации церкви Оненца (критический анализ источников и литературы), Сб. Кавказ и Византия, Ереван 1987, вып. 5, с. 36—66.

[2] Исследования, посвященного надписям в храме, пока нет. Почти все они были скопированы летом 1911 г. командированным Российской Академией наук в Ани Н. П. Сычевым. Копии надписей, как и подробное описание храма, его росписей и рельефов, масса фотографий, чертежей, калек и т. п. хранится в Ленинградском отделении Института археологии АН СССР и в подавляющем большинстве своем не опубликованы. Существует лишь две работы, в которых затрагиваются надписи храма. Часть грузинских надписей, поясняющих сцены и отдельных персонажей в росписях кафоликона, воспроизведена и переведена (А. Н. Генко) в статье Д. П. Гордеева, *Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме;* Известия Историко-археологического института в Тифлисе, Петроград, 1923, т. I, с. 6—8), Армянские и некоторые грузинские надписи храма воспроизведены и переведены П. М. Мурадяном (см.: *Строительство и конфессия . . .).*

[3] С наибольшей полнотой иконографический состав росписи храма приведен в моей статье: *О датировке росписей . . .,* 1987.

[4] Подробно житийный цикл рассмотрен мною в статье: Заметки об иконографических, стилистических и колористических особенностях сцен житийного цикла Лусаворича в церкви 1215 г. в Ани (в печати).

[5] После заявки темы своего сообщения на нынешнем симпозиуме и отсылке в декабре 1988 г. тезисов в Тбилиси мне стало известно, что на аналогичную тему выступил сотрудник Гос. музея искусств народов Востока (Москва) А. М. Лидов. См.: *Видение св. Нино в росписи церкви Тиграна Оненца в Ани,* — в сб. Институт истории, археологии и этнографии им. И. А. Джавахишвили, XXIII научная сессия молодых ученых, посвященная 70-летию

сцена завершает житийный цикл, располагаясь по всей высоте восточной стороны северо-западного пилона: в левой части стоит в молитвенной позе женщина с нимбом, справа внизу группа из семи сидящих на земле жен, между этими фигурами вертикально изображен продолговатый предмет, поддерживаемый справа двумя ангелами, слева, в верхнем углу — сегмент с благословляющим Христом. Как и большинство сцен в храме, эта снабжена грузинской надписью: „Св. Нино. Женщины, которые и встретили Нино . . .“ (чтение П. М. Мурадяна). Редкость сюжета и, вероятно, слабое владение или незнание исследователями грузинского языка затрудняли идентифицировать персонажей и определить правильно сцену.[6] Первым правильно назвал её Н. Я. Марр. В своей монографии „Ани“ он писал: „. . . в ряде этих [житийных — А. К.] иллюстраций была мною замечена св. Нина в сцене явления живого столпа: это единственный пока случай такого древнего изображения просветительницы Грузии“.[7] Правильнее будет называть эту сцену „Чудесное явление животворящего столпа“. Она иллюстрирует событие, занимавшее важное место в легендарной истории распространения христианства в Грузии. Суть его такова: одна из рипсимянских дев — Нина по поручению богоматери прибывает в Грузию. Здесь она проповедует учение Христа и совершает благодатные исцеления. Под её влиянием царь соглашается приступить к строительству храма. Для его сооружения решили срубить огромный старый кедр. Из шести его ветвей устроили колонны, однако ствол могучего дерева не подавался никаким человеческим усилиям. Наступила ночь, на месте строительства осталась Нина и её подруги. Нина, „видя неуспешность дела, обратилась с молитвою к Богу и всю ночь провела в горячих слезах, прося его содействия начатому делу . . . На заре кедровый столб осенился светлым облаком и огненосный отрок . . ., подошедши к кедру, охватил его рукою, поднял на воздух, . . . столб стал то спускаться, то подниматься над своим пнем . . . Глава новооснованной церкви грузинской виден был в невыразимом свете, над святым и животворящим этим столбом . . .“.[8]

Естественно, что это знаменательное событие нашло отражение в грузинской церковно-исторической и апокрифической литературе,[9] встречаем его и в грузинских художественных памятниках.[10]

Однако, на первый взгляд, несколько неожиданно видеть иллюстрацию этого грузинского события на памятнике, заказанном армянином, в цикле, посвященном национальному святому Армении. Для Н. Я. Марра в этом не было ничего удивительного, поскольку он был убежден, что заказчик храма — Тигран Оненц был халкидонит, т. е. лицо грузинской ориентации. Для специалистов, считающих роспись храма работой грузинских художников (или исполненную под сильным грузинским влиянием) опять же в отмеченном факте так же нет ничего неожиданного.[11] Своеобразное объяснение предложила Н. Тьерри: чисто грузинский сюжет появился здесь как результат „джентельменской“ уступки заказчика памятника-армянина Тиграна Оненца художнику-грузину.[12] Правильнее будет объяснения искать не в личных отношениях и конфессиональной принадлежности лиц, причастных к созданию храма, а в исторических обстоятельствах. Попытаемся это сделать.

Почти третья часть стенописи храма посвящена Григорию Армянскому. Житийные сцены, естественно вплетенные в единую канву росписи (хотя и исполненную несколькими мастерами), призваны были прославить утверждение христианства в Армении в лице её первого католикоса, равноапостольного Григория, и побуждали рассматривать это эпохальное событие национальной истории как неотъемлемую составную часть общемирового исторического процесса.[13] Но следует помнить, что по традиции, сложившейся ещё в V в., Григорий воспринимался просветителем не только армян, но и ряда других народов Кавказа (Недаром в одной из сцен росписи встречать возвращающегося из Кесарии первого примаса армянской церкви выезжают армянский, грузинский, абхазский и аланский цари с вельможами). Венец миссионерской деятельности Григория — предпоследняя сцена цикла — „Видение Григория“, в символической форме изображающая торжество христианской веры в Армении (основание первого храма и строительство мартириев). За этой сценой следует (композиционно, хронологически и логически) „Чудесное явление животворящего столпа“,[14] символически представляющее утверждение христианства в Грузии, т. е. события, к которому непосредственно была причастна св. Нина, духовная наследница Григория и продолжательница его дела.[15] Исключительно высокая символическая значимость обоих этих сцен для бо́льшей убедительности подчеркнута их размерами: они занимают два регистра, превышая все остальные (кроме композиции „Григорий во рву“, которая, кстати, также имеет глубокий символический смысл: ею заканчивается мученический этап жизни Григория, последующие

основания института, 15—17 ноября 1988 г. Тбилиси 1988, с. 68—70 (с. 23—25; по-груз.). В связи с этим считаю необходимым отметить, что впервые свои соображения об иконографии этой сцены, её символическом осмыслении и её месте в системе росписей храма я высказал в докладе: Об уточнении одной атрибуции, зачитанном 24 ноября 1982 г. на заседании отдела Востока Эрмитажа, посвященном 75-летию доктора искусствоведения Т. А. Измайловой.

[6] См., например, описание этой сцены у Н. Тьерри: Оплакивание дев — последовательниц Рипсиме, перед выставленной публично красотой Рипсиме. Налево св. Рипсиме во время молитвы (см.: Н. Тьерри, *Роспись церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани (1215 г.)*, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси 1977, с. 10).

[7] Марр Н. Я., *Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища*, Ленинград—Москва 1934, с. 85.

[8] Хаханов. А. С., *Очерки по истории грузинской словесности*, Вып. II, Древняя литература до конца XII в., Москва 1897, с. 42—43.

[9] *История грузинской церкви до конца VI века*, составил из древних подлинников иверец Гоброн (Михаил) Сабинин, СПб. 1877, с. 38—39; Tamarati M., *La chiesa georgiana*, Rome 1910, п. 187—188.

[10] См., например, вариант этой сцены на северной стене главного храма в Удабно, IX—XIII вв. (Амиранашвили Ш. Я., *История грузинской монументальной живописи*, Т. И. Тбилиси 1957, с. 53, табл. 27) и на чеканной иконе XVII (?) в., хранившейся в конце прошлого века в Тифлисском Сионе (известна мне по фотографии).

[11] При том, что ныне окончательно доказано, что Тигран Оненц не был халкидонитом, вопрос о конфессиональной принадлежности росписей (халкидониты, грузины, армяне) всё ещё остается дискусионным. Решение его во многом зависит от точки зрения на дату исполнения росписей (в литературе фигурируют даты от 1215 г. до 1290—X гг.).

[12] Thierry N., *The wallpainting at Ani*, In: *Ani/ Documents of armenian architecture*, 12, Milano 1984, p. 69.

[13] Каковкин А. Я., *Роспись церкви Григория Тиграна Оненца (1215 г.) в Ани: иконографический состав и идейный замысел*, Вестник Ереванского университета, 1983, № 2, с. 110—113; Kakovkin A. Ja., *Il Significato degli affreschi della Chiesa di S. Gregorio di Tigran Honents (1215) ad Ani*, Atti del Terzo Simposio Internazionale di arte Armena, 25 Settembre — 1 Ottobre 1984, San lazzaro, Venezia 1984, p. 341—342.

[14] Воспроизведения обоих сцен см.: Каковкин А. Я., *Роспись церкви . . .*, рис. 7 и 8.

[15] Учитывая это, понятно присутствие в житийном цикле Григория сцены казни рипсимянских дев. Святая Нина была сподвижницей Рипсиме, избежавшая (не божественное ли это провидение ?) расправы.

событиям привели к торжеству религии спасения).

Заинтересовавшая нас сцена построена наглядно и просто, довольно точно соответствуя литературному источнику. Она свидетельствует о живучести взглядов на Григория Армянского как просветителя многих кавказских народов. Эта сцена, как и роспись храма 1215 г. в целом, ярко отражает единство судеб армянского и грузинского народов на определенном историческом этапе.

Сцена „Чудотворно јављање живоносног стуба" у живопису Св. Григорија (1215. год.) у Ани

А. Ј. Каковкин

У цркви сачуваној у граду Ани, посвећеној св. Григорију Просветитељу, првом патријарху Јерменије, фреске су пропраћене јерменским и грузијским натписима. Ктитор је Тигран Хоненц, Јерменин, који није био халкедонит. Фреске илуструју богат програм. Опширно је приказано житије светог патрона (18 сцена), које описује усвајање хришћанске вере у Јерменији крајем III и почетком IV в. Међутим, циклусу не припада сцена смештена у близини, где се појавила св. Нина, сл. 1. Аутор описује тај призор и расправља о значењу грузијског натписа „Св. Нино. Жене, које су и среле Нино . . .", па предлаже да се препозна на тој слици „Чудотворно јављање живоносног стуба". Тај догађај је добро познат у грузијској легендарној повести о примању хришћанства, као и у грузијској апокрифној књижевности, па и у грузијској уметности. Савременим истраживачима се, међутим, чинила необичном појава те чисто грузијске теме у цркви посвећеној јерменском светитељу, коју је подигао ктитор Јерменин, због чега су се јављала различита објашњења таквог избора. Аутор у овом раду указује да сцену треба сагледати у светлу традиције V века, када су се легенде стварале и када се сматрало да је св. Григорије не само просветитељ Јермена него и других кавкаских народа. У једној сцени из његовог циклуса приказано је како св. Григорија дочекују јерменски, грузијски, абхаски и алански цареви и велможе, сви заједно, што је свакако занимљив податак за разумевање живописа. Не треба заборавити да је св. Нина (Нино у грузијском говору) слављена као духовни настављач Григоријевог дела у раздобљу када је ширено хришћанство међу кавкаским народима. „Визија св. Григорија" (сцена о оснивању прве цркве у Јерменији) и „Чудотворно јављање живоносног стуба" (догађај се односи на подизање прве цркве у Грузији) су сцене знатно већих размера од других у западном делу цркве у Ани (захватају по две зоне), па је и на тај начин истакнута њихова важна симболика. Зато се, сматра аутор, могу сви ти ликовни наговештаји схватити као тумачење о јединству судбина јерменског и грузијског народа у одређеним историјским тренуцима.

(За редакцију Г. Б.)

Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala

A. M. Lidov

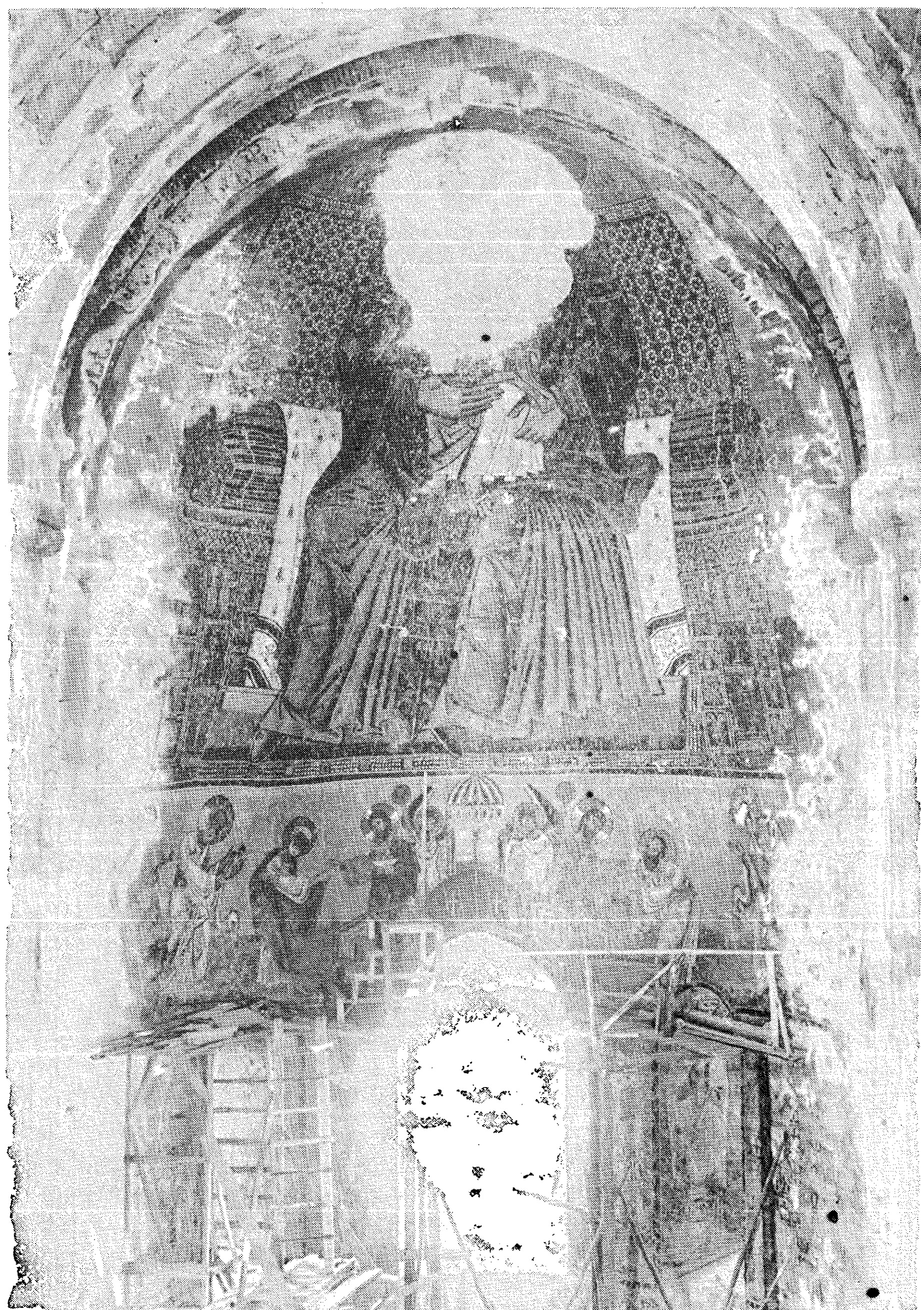
UDK 75.052.033.2(479.22):264-031

Les fresques de la cathédrale de la Mère de Dieu du monastère d'Axtala représentent le plus important ensemble de la peinture monumentale médiévale d'Arménie soviétique. Come l'a révélé l'étude des sources historiques, ces fresques ont été peintes en 1205—1216 sur ordre d'Ivané Mxargrdzeli, capitaine du royaume de Géorgie et gouverneur des terres arméniennes conquises sur les Arméniens, convertis, sous l'influence de la reine Tamar, de la foi arméno-monophysite à l'orthodoxie chalcédonienne.[1] Ces peintures, ornant la grande église à coupole nouvellement construite, portent des inscriptions grecques et géorgiennes, ce qui est au XIII[e] siècle un trait distinctif de l'Eglise arménienne-chalcédonienne laquelle proclamait de cette façon sa fraternité par rapport aux Eglises orthodoxes byzantine et géorgienne.[2]

C'est avant tout l'idéologie originale des Arméniens chalcédoniens, alliant la conscience nationale à une orientation favorable à Byzance et à la Géorgie, qui détermina les particularités les plus caractéristiques du programme iconographique utilisé[3] Cependant, on peut aussi noter un certain nombre de motifs iconographiques inhabituels trouvant leur origine dans l'art byzantin de la fin du XII[e] et du début du XIII[e] siècles lequel, comme on le sait, manifesta durant cette période un intérêt accru pour la problématique liturgique. L'abondance de motifs liturgiques rares et variés sur les peintures d'Axtala s'explique tant par les contacts étroits existant entre l'Eglise arménienne-chalcédonienne et le patriarcat de Constantinople[4] que par la participation active à l'exécution des fresques de deux peintres venus de Byzance dont l'un décora l'abside du sanctuaire et le second les murs Nord et Sud.[5]

Dans le présent article, nous examinerons successivement, conformément à la logique de la décoration de l'église, les motifs symboliques les plus intéressants dont l'étude semble en mesure de pouvoir enrichir considérablement nos connaissaences de l'iconographie byzantine à la charnière des XII[e] et XIII[e] siècles.

Fig. 1. L'abside centrale (Phot. du Musée national d'art géorgien, Tbilisi)



1. La Déisis avec Emmanuel

Les voûtes des arcs sous la coupole de l'église d'Axtala nous offrent les ancêtres du Christ en bustes et en médaillons entourés d'une luxuriante végétation décorative dont les motifs semblent imiter divers sortes de fleurs. Ainsi reliés entre eux, ces figures d'ancêtres constituent une espèce de rameau suggérant clairement un arbre généalogique. Elles sont réparties en trois suites de douze médaillons, disposées respectivement sur les intrados des arcs Sud, Nord et Ouest sous la coupole, tandis que celui de l'arc oriental, devant le sanctuaire comporte pour sa part treize médaillons dans une disposition assez singulière.

---

[1] Cf. Lidov A. M., *Istorija sozdanija i data rospisi Ahtaly,* Istorija i tradicionnaja kulьtura Vostoka, Moskva 1990, sous presse.

[2] Il est plusieurs fois témoigné qu'une même inscription est faite à la fois en grec et en géorgien.

[3] Cf. Lidov A. M., *Rospisi Ahtaly i iskusstvo armjan-halkedonitov,* Iz istorii drevnego mira i srednevekovьja, Moskva 1987, 121—136; Lidov A. M., *O rospisi cerkvi Bogomateri v Ahtale.* Monumentalьnajn živopisь srednevekovnogo Vostoka, Moskva 1991, 29—50.

[4] De toute evidence, les diocèses arméniens-chalcédoniens étaient placés sous de la juridiction du patriarche de Constantinople, cf. Arutjunova-Fidanjan V. A., *Armjane-halkedonity na vostočnyh granicah vizantiiskoi imperii,* Erevan 1980, 62, 97—98. Fait remarquable, le seul représentant des évêchés transcaucasiens aux conciles ecclésiastiques de Constantinople du milieu du XII[e]s. fut Jean, l'évêque chalcédonien d'Ani (Lidov, Rospisi Ahtaly, 134).

[5] Lidov A. M., *Mastera rospisei Ahtaly,* Pamjatniki kulьtury. Novye otkrytija, Moskva 1992, sous presse.

Sur cet intrados le médaillon central représente le Christ Emmanuel, flanqué de chaque côté de la sainte Vierge et de saint Jean-Baptiste respectivement suivis de leurs parents: au nord Joachim et Anne et au sud Zacharie et Elisabeth. On trouve encore quatre médaillons de chaque côté, mais leurs bustes sont presque totalement effacées et on ne peut pas les identifier. Tous ces saints, apparaissant ici en qualité d'ancêtres, étaient représentés de front avec les mains ouvertes devant la poitrine. Nous ne connaissons aucune analogie directe à cette façon de traiter le thème de la Déisis ni dans les monuments byzantins, ni dans les monuments géorgiens. Il est vrai que, l'on retrouve certains éléments isolés de ce système d'images dans des programmes iconographiques byzantins des XI[e]—XIII[e] ss. Ainsi, on rencontre assez souvent dans la zone unissant la croisée au sanctuaire les figures symboliquement liées entre elles, mais isolées du point de vue de la composition, d'une Déisis à trois personnages, Emmanuel, Joachim et Anne (ces deux derniers généralement représentés sur les faces frontales des arcs sous la coupole). A Axtala, le peintre a dû s'adapter aux arcs transcaucasiens en gradins et a réuni ces éléments essentiels du système traditionnel byzantin en une seule composition originale dont le contenu symbolique mérite une étude à part.

L'image de Jésus-Christ Emmanuel au centre de la composition de la Déisis présente de nombreuses particularités iconographiques rares. Nous connaissons des images du jeune Christ datant déjà de l'époque paléochrétienne, mais les images isolées d'Emmanuel ne se répandent dans les programmes iconographiques byzantins qu'à partir du XI[e] s., lorsque se développe le nouveau système de décoration de l'église orienté vers une concrétisation croissante des thèmes liturgiques.[6] Emmanuel est invariablement peint près du sanctuaire: sur l'arc devant l'autel, au-dessus de la conque, sur la voûte du béma ou dans la prothèse. L'image de l'Enfant sans défense était interprétée par la théologie byzantine comme un symbole éloquent de l'incarnation et du sacrifice rédempteur, comme l'image la plus fidèle de l'agneau eucharistique. Cette interprétation fut appuyée par de nombreuses citations des Pères de l'Eglise lors du concile de Constantinople en 1156—1157, lequel fut d'ailleurs spécialement consacré à la problématique liturgique.[7]

Le contenu symbolique principal de la Déisis était initialement déterminé par les idées de la glorification et du salut incarnés par les personnages de la Vierge et de saint Jean-Baptiste se tenant devant le Seigneur céleste auquel ils adressent une prière pour le salut du genre humain.[8] L'apparition dans la Déisis de l'image d'Emmanuel, rappelant l'existence humaine et les souffrances du Christ, renforça le sens liturgique de la composition. Si dans la Déisis traditionnelle les thèmes de l'incarnation et du sacrifice rédempteur ne donnaient pas lieu à des figurations picturales, dans la »Déisis avec Emmanuel«, comme dans la liturgie, ils jouaient un rôle non moins important que ceux de la glorification et du salut.

Le plus ancien exemple de la »Déisis avec Emmanuel« dans la peinture monumentale byzantine est fourni par les fresques de la fin du XII[e] s. dans l'église des Saints-Anargyres à Kastoria: Emmanuel y est représenté en pied dans la niche de la prothèse avec, de part et d'autre, la Vierge et saint Jean-Baptiste sur le mur Est.[9] A la fin du XII[e] s. apparaît aussi la composition appelée »Adoration de l'Agneau«, variante du thème de »l'Office des saints Pères«, où la patène représente non pas le pain sacré, mains le Christ Enfant personnifiant le sacrifice eucharistique.[10] C'est precisément à la charnière des XII[e] et XIII[e] ss. que le thème d'Emmanuel, incarné à l'aide d'images diverses ou incorporé à des compositions, acquiert une importance exceptionnelle dans les programmes iconographiques. Tout porte à croire que la composition de la »Déisis avec Emmanuel« créée au début du XIII[e] s. à Axtala, reflétait les toutes dernières tendances de l'iconographie byzantine.

Il faut signaler un autre aspect de la symbolique du personnage d'Emanuel à Axtala. Representé au centre de l'arc devant le sanctuaire, il marquait l'entrée dans l'espace de celui-ci. Fait remarquable, les fresques d'Axtala comportent une deuxième image d'Emmanuel disposée sur le mur Ouest, dans la lunette surmontant l'entrée de l'église. Ces deux images d'Emmanuel se trouvent ainsi au-dessus des deux entrées et divisent l'espace de l'église conformément à son degré de sacralité: le narthex du naos et le naos sanctuaire. On peut trouver l'explication de ce fait chez les théologiens byzantins qui comparent l'entrée de l'église à l'entrée du Christ en ce monde.[11] Parmi les fresques byzantines plus anciennes, on connait d'ailleurs de telles images d'Emmanuel, dont la naissance marque le début du salut disposées au-dessus de l'entree de l'église. Mais dans le programme iconographique d'Axtala ce sujet, répété deux fois, est traité avec une insistance particulière.

C'est sans doute le milieu arménien-chalcédonien qui est aussi à l'origine dans la Déises d'Axtala d'un motif sans analogue dans les programmes iconographiques byzantins. Nous avons ici en vue les images de Zacharie et d'Elisabeth figurées dans des médaillons an-dessous de sant Jean-Baptiste. Si l'apparition de Joachim et d'Anne derrière la Vierge, au nombre des ancêtres, est facile à comprendre, l'addition d'images représentant les parents de saint Jean-Baptiste exige une explication. Nous trouvons celle-ci dans le *Commentaire de l'Evangile concordant* de saint Ephrem Syrus: »Et le Saint-Esprit, qui s'est posé sur Lui pendant le Baptême, a attesté que c'est Lui le Pasteur: car c'est à travers Jean qu'il a reçu la dignité de prophète et de prêtre. Il avait reçu la dignité royale de la maison de David de par sa naissance, car il est né de la maison de David, mais Il a reçu la prêtrise de la maison de Lévi de par sa seconde naissance lors de son baptême du fils d'Aaron. Celui qui croit déjà qu'Il a eu sur la terre une seconde naissance, que celui-là ne doute pas que par cette seconde naissance Il a accepté la prêtrise de Jean.[12] Cette interprétation du baptême comme une seconde naissance justifiait théologiquement la représentation, parmi les ancêtres du Christ, des parents de saint Jean-Baptiste qui ont transmis à leur fils la prêtrise héréditaire jadis accordée aux descendants d'Aaron.

Cette interpretation s'est d'ailleurs reflectée dans l'iconographie byzantine. Sans nous aventurer dans un examen détaillé de ce problème qui n'a pas

---

[6] Walter Chr., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 164-225.

[7] Cf. Babić G., *Hristološke raspre u XII veku i pojava novih scena u apsidalnom dekoru vizantijskih crkava*, Zbornik za likovne umetnosti 2 (Novi Sad 1966) 27—28.

[8] Bogyay Th., *Deesis*, Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. I (Stuttgart 1966), 1178—1186; Myslivec I., *Proishoždenie »Deisusa«*, Vizantija, Južnye slavjane i Drevnjaja Rusь. Zapadnaja Evropa, Moskva 1973, 59—63.

[9] Pelekandis S., Chatzidakis M., *Kastoria*. éd. Byzantine Art in Greece, Athens 1985, 34.

[10] Babić, *Hristološke raspre*, 11—29; Walter, *Art and Ritual*, p. 200—214; Garidis M., *Approche »réaliste« dans la représentation du Melismos*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd. 32/5 (Wien 1982) 495—502.

[11] Par exemple dans la *Mystagogie* de Maxime le Confesseur: cf. Migne J. P., Patrologia graeca, t. 91, col. 688.

[12] Ephraem Syrus, *Commentaire de l'Evangile concordant*, IV.

encore été étudie, citons deux exemples se rapportant à une époque reculée. On peut encore voir dans l'église Santa Maria Antiqua, à Rome, une composition du VIII[e] s. sur laquelle la Vierge à l'Enfant, représentée en pied, est entourée à droite et à gauche, d'Anne tenant la jeune Marie et d'Elisabeth tenant Jean-Baptiste enfant. De sa main droite Jean, bénissant l'enfant Jesus, rappelle clairement le Baptême.[13] Dans une miniature du IX[e] s. ornant un manuscript de la Topographie chretienne de Cosmas Indicopleustés, la Vierge disposée à la droite du Christ et saint Jean-Baptiste, Zacharie et Elisabeth, représentés de front, à sa gauche.[14] Au-dessus d'eux, dans des médaillons, figurent Siméon et la prophétesse Anne qui accueillirent les premiers l'Enfant Jésus quand il fut présenté au Temple de l'Ancien Testament. L'idée d'une continuité de la prétrise du Nouveau Testament par rapport à celle de l'Ancien Testament trouve ici une illustration assez claire. Toutefois, les programmes iconographiques byzantins n'offrent aucune incarnation du thème des „deux naissances" aussi démonstrative que celle d'Axtala. Les théologiens byzantins préféraient disserter sur la royauté et la prêtrise héréditaires du Christ, sans mettre l'accent sur sa seconde naissance. C'est ainsi qu'on voit apparaître à proximité même du Christ les figures des rois David et Salomon et-celles des grands prêtres Aaron et Zacharie. Dans certaines Déisis du XIV[e] siècle le Christ est même simultanément revêtu de l'habit d'empereur et de celui de patriarche. Ainsi, alors qu'une des faces sémantiques de la Déisis d'Axtala est parfaitement concrétisée, la seconde se rapportant à la seconde naissance, est par contre totalement passée sous silence.

Cette particularité de la composition d'Axtala n'est sans doute pas apparue sans une influence du milieu arménien où le thème des »deux naissances« du Christ, utilisé par les théologiens pour justifier la coutume de l'Eglise monophysite arménienne de fêter le même jour la Nativité et le Baptême du Christ, était extrêmement populaire. Un des plus grands théologiens arméniens du XII[e] s., le catholicos Nerses Šnorali, écrivait à ce sujet dans son *Enoncé de la foi arménienne* composé pour l'empereur de Byzance Manuel Comnène »Puisque le Seigneur est né charnellement de la sainte Vierge, puis à nouveau né du baptême dans le Jourdain, et puisque deux événements sont des nativités, bien que différentes par leur sacrement et leur temps: de même ce n'est pas sans raison qu'il a été établi de les célébrer ensemble afin qu'on se souvienne de la seconde naissance en même temps que de la première.[15]

Cette idée théologique se reflète dans les monuments les plus anciens de l'iconographie arménienne. Un Evangile d'Etchmiadzin en fournit un témoignage claire avec une miniature du VI[e] s. représentant le Baptême où le Christ apparaît en tant qu'Emmanuel nouveau-né.[16] Certains textes portent à croire que l'idée de la seconde naissance jouissait déjà avant le schisme d'une popularité particulière en Arménie.[17] Un intérêt accru pour cette idée parfaitement orthodoxe a peut-être subsisté même après le schisme parmi les Arméniens chalcédoniens qui s'affirmaient être les véritables héritiers de l'antique tradition nationale et les fidèles continuateurs des premiers maîtres de l'Eglise arménienne.[18] Il n'est pas exclu que ce traitement singulier de la »Déisis« dans l'église arménienne-chalcédonienne d'Axtala ait été suscité par le désir des auteurs du programme iconographique de souligner une idée qui avait acquis une importance exceptionnelle précisément en milieu arménien.

2. Le trone-église

Presque toute la conque de l'abside du sanctuaire est occupée par une immense image de la Vierge, l'Enfant siégeant sur un trone luxueux (fig. 1). La particularité le plus intéressante de cette composition d'Axtala est l'image du trône dont les parties faciales ont la forme de galeries à trois niveaux avec des arcades et des colonnes. Le trône est assimilé à un ouvrage d'architecture. Cette interprétation semble tout à fait délibérée et ne peut être considéré comme un élément purement décoratif. De toute évidence, les auteurs de la fresque ont cherché à dégager un aspect particulier du contenu symbolique de la composition. L'image de la Vierge à l'Enfant dans la conque de l'abside, exprimant l'idée centrale du dogme de l'incarnation du Verbe-Logos, était aussi interprétée au Moyen Age comme une représentation de l'Eglise idéale. Sans doute est-ce justement cette idée que souligne le programme iconographique des fresques d'Axtala.

L'exactitude de cette explication est confirmée par le tissu blanc posé sur les coussins du trône. Cet élément suscite une association d'idée directe avec le tissu de drap blanc recouvrant l'autel et rappellant le linceul de Jésus inhumé. Le centre du trône acquiert ainsi la signification d'un espace. Ainsi est reproduit à l'aide de moyens picturaux le thème, si populaire dans la poesie liturgique, de l'identification de la Vierge à l'église, »maison proprement aménagée du Seigneur«.[19]

Le thème de la »Vierge-Eglise« occupe de même une place importante dans l'iconographie byzantine. Malheureusement, il n'a pas encore fait l'objet d'une étude spéciale. Néanmoins la direction essentielle de son évolution est claire. Si dans les monuments de haute époque ce thème est rendu au moyen d'une simple juxtaposition des images de la Vierge et d'une église, comme dans les miniatures du Psautier de Chloudov du IX[e] s.,[20] dans l'art des XI[e]—XIII[e] ss. l'interprétation devient plus subtile et moins évidente. Cette fresque de l'abside d'Axtala n'est pas le seul exemple d'assimilation du trône de la Vierge à une église dans la peinture du XIII[e] s. Nous trouvons une image semblable, particulièrement expressive, dans la miniature d'un Psautier de la Bibliothèque publique de Leningrad (gr. 269)[21] où un arc surmonté d'une coupole d'église semble surgir du dossier du trône. Sur une icône italienne concervée à Washington, le trône, semblable à un édifice à plusieurs niveaux, rappelle par sa forme le demi-cercle d'une abside de sanctuaire.[22] Ces exemples permettent de supposer que le motif du »Trône-Eglise« s'est répandu dans l'art précisément au XIII[e] s., qui se distingue justement par une tendance à compliquer les solutions

---

13 Kondakov N. P., *Ikonografija Bogomateri,* t. I, Sankt Peterburg 1914, 307—308, ris. 208.

14 Vat. gr. 699, f. 76. Lazarev V. N., *Istorija vizantiiskoi živopisi,* Moskva 1986, pl. 97.

15 Hudobašev A., *Istoričeskie pamjatniki veroučenija armjanskoi cerkvi, otnosjaščiesja k XII stoletiju,* Sankt Peterburg 1847, 200.

16 Le thème de la prêtrise héréditaire du Christ est un des thèmes les plus importants dans le cycle de quatre miniatures qui commence par l' »Annonciation à Zacharie« et se termine par le »Baptême«. On en trouvera une analyse détaillée avec citation des textes théologiques les plus intéressants dans: Mathews T. F., *The Early Armenian Iconographic Program of the Ejmiacin Gospel, East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period,* Washington 1982, 199—215.

17 *Ibid.,* 210—212.

18 Voir: Artjunova-Fidanjan, *op. cit.,* 55.

19 Comparaison de Jean Damascène dans la II[e] homiélie »De la Naissance de la Mère de Dieu«. Migne, PG, t. 96, col. 689.

20 Ščepkina M. V., *Miniatjury Hludovskoi psaltyri,* Moskva 1977, fol. 79, fol. 100.

21 Lazarev, *op. cit.,* pl. 419.

22 *Ibid.,* pl. 458.



Fig. 2. Saint Basile le Grand

iconographiques et un intérêt accru pour la reinterprétation dans un contexte liturgique des intérêt accru pour sujets liés à la Vierge.

Le thème de l'Eglise a trouvé également des échos dans l'habit de la Vierge où est soulignée l'importance des éléments liturgiques: le bord du voile tout comme celui des manchettes est orné de deux bandes parallèles de couleur dorée entre lesquelles sont peintes des croix. Ce motif décoratif est traditionnel pour les vêtements liturgiques byzantins. Il se répand à l'époque post-iconoclaste et se rencontre souvent dans les images d'étoles et d'oraires de diacre. Son sens symbolique est facile à comprendre: les bandes parallèles évoquent la double nature et l'unité de Christ, tandis que la croix rappelle le sacrifice redempteur.

Un autre élément de l'habit de la Vierge possède probablement un contenu liturgique. Le bord de son voile est orné de pendeloques qui ressemblent à des sortes de pinceaux disposés à égale distance l'un de l'autre. De telles pendeloques sont parfois représentées le long du bord inférieur des amicts et des étoles byzantins. Ce motif iconographique se rencontre aussi à la haute époque byzantine dans l'habit de la Vierge, et dans certaines compositions, il sert de signe distinctif singulier de la Vierge par rapport aux autres saintes femmes (par exemple, dans des scènes du Crucifiement).

Si le caractère liturgique de ce motif iconographique n'a pas besoin d'être démontré spécialement, la question de son origine et de sa symbolique reste ouverte. A notre avis, il faut en chercher les sources dans les vêtements des grands-prêtres de l'Ancien Testament reçus comme une révélation de Dieu et décrits en détail dans le livre de l'Exode. On y lit en particulier: »Tu feras aussi le rochet de l'éphod entièrement de pourpre ... Et tu feras à ses bords des grenades de pourpre, d'hyacinthe, d'écarlate et de cramoisi, tout autour, et des clochettes d'or entremêlées tout autour ... Et Aaron en sera revêtu quand il fera le service, et on en entendra le son lorsqu'il entrera dans le lieu saint devant l'Eternel ...« (Ex. 28, 31—35). Le bien-fondé de cette comparaison est confirmé par les images de haute époque représentant les grands-prêtres de l'Ancien Testament.[23] Dans ces images, le rochet et l'éphod ont des rebords en zigzag. Fait caracteristique, les bords de l'habit de la Vierge sont également représentés en zigzag, et les pendeloques sont attachées aux dents exactement comme sur les images représentant des habits de l'Ancien Testament. L'usage de ce motif iconographique a incontestablement un sens symbolique et concorde bien avec l'idée dogmatique de la continuité de l'Eglise du Nouveau Testament par rapport à l'Ancien.[24]

Le Vierge Marie, qui a grandi dans le temple de l'Ancien Testament et fut à l'origine de l'histoire du Nouveau Testament, devient dans la théologie chretienne un symbole visible de l'unité des Eglises ancienne et nouvelle. Celui-ci exprime l'idée d'un temple idéal hors du temps. Ce n'est pas sans raison que la Vierge est fréquemment comparée dans la poésie liturgique au premier temple: le Tabernacle du Seigneur.[25] C'est sans doute dans ce contexte symbolique que doivent être examinés les éléments liturgiques de l'habit de la Vierge. Les doubles bandes et la croix sont étroitement liés au sacrifice du nouveau Testament, tandis que les pendeloques-pinceaux sur les bords du voile doivent rappeler l'office de l'Ancien Testament.

Toutefois, ces éléments décoratifs n'ont pas un caractère obligatoire dans l'iconographie byzantine et sont relativement rares dans les monuments du Caucase. Ils font partie, pour ainsi dire, de l'arsenal de réserve de motifs iconographiques utilisés pour accentuer certains aspects symboliques. L'importance marquée qui leur est attribuée dans l'image de la Vierge d'Axtala est incontestablement liée au dessein concret de l'auteur du programme. Tout en exprimant l'idée de l'espace du sanctuaire au moyen de l'architecture du trône, il a également rappelé l'office s'accomplissant dans cet espace a l'aide des éléments liturgiques figurant dans le veterment de la Vierge.

3. Le Tugurium du Saint Sépulcre

Sur le plan symbolique l'image de la conque est indissolublement liée à la »Communion des apôtres« située au registre suivant de la décoration du sanctuaire offrant une image éclatante de l'office célébré dans le temple céleste. Des deux côtés de la table d'autel figure le Christ qui, comme un évêque donnant la communion aux prêtres dans le sanctuaire tend le pain sacré à l'apôtre Pierre et le calice à l'apôtre Paul (fig. 1).

L'élément le plus remarquable de cette »Communion des apôtres« d'Axtala, est le curieux ciborium placé au-dessus de la table d'autel, assimilé à une église, avec sa partie supérieure en forme de

---

[23] Pour une description détaillée et une image représentant Aaron figurent dans les codices les plus anciens de la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustes qui a pu être une des sources principales des peintres mediévaux, voir: Redin E. K., *Hristianskaja topografija Kozьmy Indikoplova po grečeskim i russkim spiskam*, Ière partie, Moskva 1916, 294—297.

[24] Ce n'est pas le seul exemple de reinterprétation des vêtements de l'Ancien Testament dans l'iconographie chrétienne. Sur les représentations de vêtements rituels judaïques dans certaines scènes du cycle christologique cf.: Revel-Neher E., *Les tissus liturgiques dans les manuscrits byzantins: un problème de transcription iconographique*, The XVII[th] International Byzantine Congress. Abstracts of Short Papers, Washington 1986, 291.

[25] Sur le development de ce thème dans les programmes iconographiques byzantins du XIII[e]s., voir: Dufrenne S., *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII[e] siècle*, L'art byzantin du XIII[e] siècle. Symposium de Sopoćani, Beograd 1967, 40—41.

coupole reposant sur une base en rotonde.[26] Une telle comparaison trouve son origine dans d'anciennes interprétations liturgiques.[27] En outre, l'iconographie byzantine a commencé très tôt à utiliser le ciborium en tant que symbole succint désignant le temple, capable de remplacer une représentation réaliste de l'espace de l'église.[28] Cependant le ciborium en forme d'église n'est pas un motif traditionnel, son apparition aussi rare requiert, donc, une explication supplémentaire de la »Communion des Apôtres« d'Axtala.

Sous ce rapport, il convient de prêter attention à la forme inhabituelle de la coupole surmontant le ciborium. Celle-ci est en parasol légèrement pointu au sommet avec des arêtes au relief marqué en forme d'aubes. La couleur particulière grisâtre argentée, plus claire dans les parties protubérantes, crée l'impression d'un revêtement métallique dont la surface est divisée par de minces lignes en singulières plaquettes séparées. On ne trouve aucune coupole de ce genre sur les monuments byzantins, ni dans l'architecture caucasienne mediévale. Toutefois, le caractère étonnamment concret et individualisé de cette représentation interdit d'y voir un produit de la libre fantaisie de l'artiste.

Pour trouver la source de ce motif iconographique, nous devous nous tourner vers des oeuvres plus anciennes de la peinture chretienne d'Orient. En effet, connaissons nous une représentation de coupole analogue coïncidant dans ses moindres détails, dans trois miniatures représentant une église, illustrant le Psautier de la reine Mélisende, manuscrit exécuté en 1131—1143 à Jérusalem dans le scriptorium qui se trouvait près l'église du Saint Sépulcre.[29] En l'occurrence, l'original est assez facile à identifier. L'enlumineur a représenté la coupole du Tugurium érigé au-dessus du lieu sacré qu'était la tombe du Christ au centre de l'église de la Résurrection où l'enlumineur devait prier chaque jour.[30] Il est remarquable qu'en représentant cette église de Jérusalem, le miniaturiste a combiné la coupole du Tugurium et la rotonde a gradins de l'église de la Résurrection qui au XII[e]s. n'était pas couronnée d'une coupole. Cette combinaison créait ainsi une image complète de l'église du Saint Sépulcre, le sanctuaire le plus vénéré de la chretienté.

On retrouve de même dans l'image d'Axtala cette combinaison frappante d'une coupole à l'aspect recherché reposant sur une large base en rotonde.[31] Nos derniers doutes disparaissent à la lecture du Pèlerinage de l'higoumène Daniel, oeuvre datant du début du XII[e] siècle, dans laquelle le Tugurium de Jérusalem est ainsi décrit: »Et en-haut, au-dessus de la petite caverne, est construit comme un beau petit palais sur piliers, rond et ferré d'écailles d'argent doré a son sommet«[32]. C'est ce qui explique l'imitation de plaquettes métalliques qu'on observe sur l'image de cette coupole à Axtala.

L'assimilation du ciborium à l'église du Saint Sépulcre repose sur des bases symboliques profondes. Le prototype de tous les ciboria chrétiens est justement le Tugurium de Jérusalem ou »ciborium« surmontant le lieu d'inhumation et de résurrection du Christ, car l'autel sur lequel on pose le ciborium est interprété en Orient chrétien comme une image du Saint Sépulcre. Ainsi, le peintre d'Axtala a reproduit certains aspects réels de l'église de Jérusalem non seulement pour faire étalage de son érudition, mais aussi pour souligner le rôle préfigurateur de l'autel dans la »Communion des apôtres«. En outre, ces formes d'une église terrestre lui servent à rappeler le temple de la Jérusalem céleste dans lequel, selon les théologiens, le Christ et les apôtres célèbrent le sacrement liturgique représenté.

Ce motif symbolique, dont les fresques d'Axtala sont le premier exemple, réapparaît avec encore plus de force dans la »Communion des apôtres« de l'église de la Vierge à Peć (XIV[e]s.)[33]. Au centre de la composition, entre deux autels sans ciboria, nous voyons une église reproduisant la forme du tugurium et de la rotonde du Saint Sépulcre. Devant l'église se tient un seraphin à six ailes dont la présence suggère évidemment le thème des portes du paradis gardées par un ange et rappelle que la »Communion des apôtres« ne représente pas simplement une église, mais crée une image de la Jérusalem céleste. La comparaison entre ces deux monuments, sans rapport l'un avec l'autre, d'Arménie et de Serbie, parmet de parler de l'existence d'un motif iconographique apparemment créé dans les milieux ecclésiastiques de la capitale byzantine afin-de concrétiser le thème de la dignité du Christ-prêtre. L'évolution de ce motif est facile à suivre: d'un léger accent dans les fresques du XIII[e]s. à une image intellectuelle complexe, narrative dans le monument de l'époque des Paléologue. Son étude permet de dégager un aspect de la Jerusalem celeste encore pratiquement inetudie dans l'iconographie chretienne orientale.[34]

Les créateurs de la liturgie

Le thème liturgique est développé aux deux registres inférieurs du sanctuaire où sont représentés les saints évêques debout et de front. Ceux du premier registre sont de simples évêques, vêtus de chasubles multicolores ordinaires, tandis que ceux du second ont un statut plus élevé souligné par leurs chasubles blanches ornées de croix noires *(polystavria),* insignes de leur qualité de prélats.

Leurs gestes des saints ne sont pas particulièrement variés: dans la majorité des cas ils bénissent de la main droite et tiennent dans la main gauche un Evangile fermé ou bien tiennent des deux mains un livre devant eux. Seuls deux personnages se détachent du second groupe. Au centre du second registre, on a représenté dans les trumeaux saint Basile le Grand tenant un livre ouvert avec une inscription grecque et saint Jean Chrysostome serrant contre lui la grande croix qu'il tient dans la main droite. Si la place occupée par les créateurs de la liturgie au centre de la rangée des saints évêques est

[26] Je remercie sincèrement M. Radujko qui a attiré mon attention sur cette particularité des peintures d'Axtala.

[27] Krasnoselьcev N. F., *O drevnih liturgičeskih tolkovanijah*, Odessa 1894, 64.

[28] Stojaković A., *Arhitektonske skraćenice u vizantijskom slikarstvu,* Zograf 13 (Beograd 1982) 61.

[29] Buchtal H., *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem,* Oxford 1957, pl. 3, № 4a, 5b, p. 139—140.

[30] On trouvera la description la plus détaillée du tugurium et de l'église de la Résurrection aux XI[e]—XII[e]ss. basée sur toutes les sources existantes dans: Vincent H, Abel F.-N., *Jerusalem,* t. 2, Paris 1914, p. 260—266. Des images byzantines de haute époque représentant le tugurium sont reproduites dans: Conant K. J., *The Original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem,* Speculum XXI (1956) № 1, pl. XVI.

[31] Les anciennes icônes sculptées russes représentant le Saint Sepulcre utilisent le même procédé iconographique: le ciborium y est couronné par une coupole à base rotondoïde: Ryndina A. V., *Osobennosti složenija ikonografii v drevnerusskoi melkoi plastike. »Grob Gospoden«,* Drevnerusskoe iskusstvo. Hudožestvennaja kulьtura Novgoroda, Moskva 1968, 223—236.

[32] *Pamjatniki literatury Drevnei Rusi. XII vek,* Moskva 1980, 34.

[33] Stojaković A., *Pokušaj određivanja realnih vrednosti jednog slikanog arhitektonskog tipa,* Zbornik Arhitektonskog fakulteta VI (Beograd 1960/1961) 3—12.

[34] Les représentations occidentales ont été bien mieux étudiés: *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo,* Milano 1983.

parfaitement traditionnelle pour l'art byzantin, le livre ouvert et la croix sont tout à fait exceptionnels.[35] Essayons donc de reconstruire le dessein des auteurs du programme iconographique.

L'inscription sur le livre de saint Basile — „Ο̃ Θ Ο̃ Θ ΗΜΟΝ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΗΝ ΤΡΟΦ . . ." — est identifiable (fig. 2). Elle représente les premiers mots de la prière que le prêtre prononce au début de la liturgie, lors de la préparation des saintes espèces: »O Dieu, ô notre Dieu, notre pain céleste, nourriture . . .« Les premiers mots de cette prière sont assez souvent reproduits sur les rouleaux liturgiques dans »L'office des saints Pères«, composition qui se répand largement à partir de la fin du XI[e]s. et remplace dans les programmes des sanctuaires les images frontales traditionnelles des saints évêques.[36] Tournés de trois-quart, penchés sur des rouleaux ouverts contenant des inscriptions liturgiques, les évêques officiants incarnaient de façon plus claire et plus concrète la doctrine théologique qui disait que les saints représentés dans le sanctuaire participent à la liturgie céleste. Toutefois, les images frontales consacrées par une vieille tradition conservent une part de leur attrait en raison sans doute de leur plus grande représentativité et de leur caractère mémorial plus prononcé. Fait notoire, les deux thèmes, bien que possédant une même symbolique originale, sont parfois combinés dans une même fresque. Il arrive que les évêques d'une même rangée soient représentés tantôt de front tantôt de trois-quarts.[37] L'image de Basile le Grand à Axtala nous fournit un rarissime exemple de combinaison des deux approches iconographiques dans la même figure. En inscrivant les paroles d'une prière liturgique sur le livre ouvert, l'auteur du programme souligne que les saints évêques sont représentés non seulement en tant que les fondateurs de la doctrine de la foi chrétienne, mais aussi en tant que les participants du sacrement liturgique.

La même idée est exprimée par la figure de saint Jean Chrysostome. Les dimensions de la croix, sa forme caractéristique avec une barre transversale supérieure attestent que le saint tient non une croix instrument de supplice, mais une croix liturgique que le prêtre prend sur l'autel à la fin de l'office et donne à baiser aux fidèles. Ce faisant, le prêtre tient la croix exactement au centre de sa poitrine, comme le fait saint Jean Chrysostome sur la fresque d'Axtala. L'auteur du programme iconographique a ainsi désigné un rite concret de l'office divin. Il a choisi pour saint Basile la prière du début de la liturgie et pour saint Jean le rite qui clôt l'office. A l'aide de ces deux images inhabituelles il a cherché à construire une image symbolique de l'acte liturgique, composé de prières et de rites que les saints évêques accomplissent avec le grand-prêtre Jésus-Christ dans l'église céleste.

5. La prière pour le fondateur

L'idée d'église céleste est également présenté dans la décoration de la niche du synthrônon au centre du premier registre du sanctuaire. On y voit la figure de la sainte Vierge Orante[38] qui, de tous ses types iconographiques, était celle qui incarnait le plus fortement l'idée d'église, d'office ecclésiastique. Sous ce rapport, on remarque que l'image de la Vierge Orante apparaît precisément aux XII[e]—XIII[e]ss. dans certaines variantes de l »Office des saints Pères«.[39] D'ailleurs, la Vierge est également représentée dans les fresques d'Axtala parmi les saints évêques participant à la liturgie. Le prélat terrestre, assis pendant l'office sur le synthronon représentant la Vierge Orante, fait en effet figure d'image du Christ-prélat célébrant la liturgie dans l'église céleste.[40] Dans l'espace du synthrônon, selon le dessein de l'auteur du programme, les liturgies terrestre et céleste devaient constituer un tout indivisible, en créant l'image d'une Eglise intégrale idéale. Fait significatif le thème de l'unité des rites célestes et terrestres ressort également de la prière reproduite sur le livre de saint Basile, où le prêtre terrestre prie le Christ d'accepter les saintes espèces préparées dans »l'autel de sacrifice tout céleste«.

La symbolique du synthrônon permet de comprendre pourquoi l'inscription concernant le fondateur a été disposée exactement au-dessus de la niche de la stalle des évêques. Elle comportait trois lignes dont seuls quelques mots sont encore lisibles ". . .ΒΟΗΘΕ ΤΟ ΔΟΥΛΟ [Σ]ΟΝ ΗΟΑΝΝ . . ." ce qui signifie ». . . aide ton serviteur Jean . . .«[41] Ce Jean (que mentionne l'inscription) peut être identifié au fondateur du monastère Ivane Mxargrdzeli.[42] La position de l'inscription et l'absence de portrait du fondateur portent à croire que la prière adressée à Dieu n'était pas prononcée au nom d'Ivane Mxargrdzeli lui-même. Elle semble avoir été placée dans la bouche de la Vierge Orante qui levait les bras au ciel dans un geste de prière intense, et dans celle des saints évêques célébrant la liturgie dans l'église céleste, disposés de part et d'autre de cette inscription. Cette priere adressée à Dieu, lui demandant d'aider Ivane, devait être prononcée lors de chaque liturgie eucharistique dans l'église d'Axtala. Ce genre de prières pour le salut des fondateurs est traditionnelle dans l'office divin chrétien d'Orient. Dans l'idée de l'auteur du programme iconographique d'Axtala, l'inscription au-dessus du synthrônon liait l'un à l'autre deux monde liturgiques, la prière d'une église terrestre concrète étant appuyée par celle de l'église céleste.

Il faut remarquer que les motifs iconographiques examinés (le trône, le ciborium, les auteurs de liturgies, l'inscription) sont disposés l'un au-dessus de l'autre sur quatre registres et constituent en quelque sorte l'axe central du programme iconographique de l'abside. Ils sont incontestablement liés par un même

---

[35] Malgré toute leur rareté, ces motifs iconographiques ne sont pas uniques dans l'art byzantin. Par exemple, la croix que tient Jean Chrysostome figure aussi dans les peintures murales de Samari en Messénie (fin du XII[e]s.) où le saint évêque est également représenté de front au centre de l'abside du sanctuaire: Skawran K. M., *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece,* Pretoria 1982, pl. 189.

[36] Les inscriptions sur les rouleaux liturgiques ont été analysées dans: Babić G. — Walter Chr., *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration,* Revue des études byzantines 34 (1976) 269—280.

[37] Cette combinaison était également prévue pour les peintures d'Axtala. Sur le mur Nord du béma est conservée la couche initiale du plâtrage avec une esquisse représentant un saint évêque simultanément de front et de trois-quarts. Au cours du travail, ce projet fut modifié, et on a appliqué une nouvelle couche de plâtre qui a reçu une image uniquement frontale.

[38] L'état fragmentaire de l'image ne permet pas d'établir si la Vierge portait sur sa poitrine un médaillon avec le Christ-Emmanuel.

[39] Đurić S., *Some Variants of the Officiating Bishops from the End of the 12[th] and the Beginning of the XIII[th] Century,* Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 32/5, 481—489.

[40] La comparaison du prélat siégeant sur le synthrônon au Christ se rencontre à maintes reprises dans les exégèses liturgiques byzantines. Par exemple: Migne, PG, t. 155, col. 721.

[41] Cette inscription à demi-effacée a été lue par F. V. Chelov-Kovediaiev. Qu'il en soit ici remercié.

[42] Le caractère très solennel marqué de l'inscription ne permet pas de supposer que Jean était le nom de l'artiste.



Fig. 3. Les saints Joachim et Anne. Détail de l'image »Offrandes refusées«

dessein. L'auteur de la fresque introduit dans le système iconographique avec esprit de suite et tact une série de motifs non traditionnels qui devaient permettre une perception plus aiguë, plus concrète et intellectuellement plus intense des images liturgiques, transformer certains symboles austères en des textes poétiquement plurivoques. L'auteur du programme iconographique d'Axtala propose une solution brillante à sa minière (une solution) précise et artistiquement complète et achevée, au problème posé par la spéculation byzantine à la charnière de XIIe et XIII^e^ss., aspirant à la fois à une renovation spirituelle et à une préservation minutieuse des fondements dogmatiques.

6. L'image du temple de l'Ancien Testament

Une particularité importante du programme des peintures murales d'Axtala est le cycle de la Vierge situé dans la partie supérieure du mur Nord. Le tympan est occupé par une grande composition de »La Naissance de la sainte Vierge« sous laquelle sont disposées trois scènes rappelant les images d'encadrement des icones hagiographiques et représentant »Saint Joachim lisant le livre des douze tribus d'Israel«, »les Offrandes refusées«, »la Bénédiction des prêtres«. Sur le versant oriental contigu de la voute Nord se trouvait une »Présentation au temple«. La présence d'un cycle dédié à la Vierge dans l'église d'Axtala est facile à comprendre, puisque celle-ci est consacrée à la Vierge.[43] Cependant, le choix des scènes représentées et leur ordre de disposition ont de quoi surprendre.

»Joachim lisant le livre« et la »Bénédiction des prêtres«, si solennellement présentées dans les fresques d'Axtala, étaient rarement représentés dans ce cycle.[44] Par ailleurs, la disposition des scènes ne correspond pas à la chronologie des événements. Selon le »Protévangile de Jacques« la répudiation des offrandes a eu lieu avant le recours de Joachim au livre des douze tribus. Or dans la fresque d'Axtala celui-ci vient en premier tandis que »Les Offrandes refusées« occupent la seconde place au milieu de la rangée (fig. 3). La mise en valeur spéciale de cette dernière scène figurant au centre du registre ne peut être expliquée uniquement par la notoriété de son sujet. Nous pouvons aussi y voir une intention déterminée des auteurs du programme iconographique.

La composition des »Offrandes refusées«, se subdivise clairement en deux parties: le grand-prêtre debout devant la porte fermée du temple est representé dans celle de droite, et dans celle de gauche on voit Joachim et Anna s'éloignant du temple. Dans cette scène le thème du temple va de pair avec celui de la stérilité, cause de la repudiation des offrandes. Ce second thème, rappellant le prodige de la naissance de Marie, élue de Dieu, figure aussi dans la première scène du cycle, »Joachim lisant le livre des douze tribus«. En outre, cette composition exprime, plus concrètement qu'aucune autre scène de la vie de la Vierge, l'idée de l'ancienneté de la famille de Marie. Comme on le sait, l'idée de l'ancienneté de la famille a acquis une importance particulière dans la tradition chretienne car elle permettait de justifier le messianisme royal du Christ qui descendait »humainement« du roi David en personne.

Le thème du temple quant à lui est developpé dans la troisième composition, à l'extreme droite, où est représentée la bénédiction de Marie par les prêtres de l'Ancien Testament inaugurant la série des scènes liées au service de la Vierge dans le temple.[45] On doit ici se rappeler de nouveau, que selon les interprétations medievales reflétées par certains textes, Marie sert de pont entre les églises de l'Ancien et du Nouveau testament: vierge immaculée qui a grandi dans le temple des Juifs, elle devient elle-même la demeure du Verbe, le »temple« du Christ. Ainsi, les trois compositions consacrées à la Vierge soulignent les deux idées fondamentales de la mariologie chretienne d'Orient: l'ancienneté du clan royal de Marie et le lien incorruptible de la Vierge avec le temple,[46] thèmes procédant l'un et l'autre de la composition centrale.

La position centrale des »Offrandes refusées« est aussi motivée à notre avis par le caractère liturgique de cette composition, qui se manifeste par certains détails expressifs. Ainsi Joachim tient, apporté comme offrande, un agneau de sacrifice de l'Ancien Testament, symbole univoque du Christ crucifié, prototype du sacrifice liturgique (fig. 3).

Cependant la particularité la plus éclatante et la plus extraordinaire des »Offrandes refusées« d'Axtala est la représentation du temple de Jérusalem. Dans les compositions géorgiennes préservées représentant les »Offrandes refusées« (fresques d'Ateni, fin du XIe s., et de Bertubani, début du XIII^e^s.), le

---

[43] L'église monophysite du XII^e^s. était déjà consacrée à la Vierge. Après la remise du monastère entre les mains des chalcédoniens et la reconstruction de l'église, cette dédicace fut conservée. En témoigne clairement le colophone de 1227 de Simeon Plinžaxankeci et l'inscription de 1247 au monastère Matesovank où est mentionnée »la Vierge de Plinžaxank«. Mais les sources medievales n'attestent pas la fête mariale. Aux XIXe—XX^e^ss. les fêtes patronales étaient célébrées le 15 août (la Dormition) et le 8 septembre (la Naissance de la Vierge).

[44] Lafontaine-Dosogne J., *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident,* t. 1, Bruxelles 1964, 61—62, 128—132.

[45] Il est notoire que dans certaines variantes iconographiques de cette scène la table à laquelle sont assis les prêtres est assimilée à un autel.

[46] L'attention accrûe prêtée à ces sujets est typique des cycles mariaux byzantins. Un des exemples les plus anciens est fourni par les peintures de Castel Seprio: Leveto P. D., *Marian Theology behind the Frescoes in Sta Maria al Castel Seprio,* Eleventh Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers, Toronto 1985, 12—13.

temple de l'Ancien Testament est schématiquement représenté par un autel avec ciborium. La fresque d'Axtala offre une interprétation beaucoup plus complexe: une porte fermée richement decorée, un arc sur de hautes colonnes à chapiteaux mettant en valeur le personnage du grand-prêtre, un autel incrusté de marbres polychromes. Les formes en gradins de ce dernier permettent de comprendre la source de cette image concrète. Le peintre a reproduit l'autel du temple de Jérusalem de l'époque d'Hérode connu du monde chrétien grâce à la description de Josephe Flavius.[47] Le texte de Josephe explique aussi d'autres détails de la fresque d'Axtala qui reproduit, dans la mesure où l'iconographie byzantine le permettait, l'aspect historique authenitique du temple de l'Ancien Testament qui selon les théologiens, préfigurait, l'autel du Nouveau Testament. Ce genre d'approche iconographique est rare et caracterise surtout les monuments constantinopolitains[48] qui se distinguent par une précision »philologique« particulière par leur désir d'être plus concrets, phénomène artistique des XI[e]—XII[e]ss. indissolublement lié à l'attention accrue prétée aux aspects liturgiques de l'image.

C'est sans doute dans ce contexte qu'il convient d'examiner l'image d'une lampe à huile suspendue au-dessus de l'autel dans »les Offrandes refusées« d'Axtala. Cette lampe jouait un rôle très important dans l'office judaïque.[49] On l'allumait avec le feu de l'autel de sacrifice et elle brulait jour et nuit en symbolisant la présence éternelle de Dieu dans le sanctuaire. Sans doute est-ce justement ce rite que nous rappelle l'auteur des »Offrandes refusées« en ajoutant à la composition cet élément nouveau non traditionnel. Mais il ne fait pas simplement étalage d'érudition, il confère aussi un sens symbolique particulier à l'image de la lampe. Celle-ci, est présentée dans un encadrement architectural original et se détachant clairement sur l'arrière-fond brun-rouge, occupe dans la composition une place beaucoup plus significative que ne le supposerait un simple rôle de détail purement illustratif.

On peut supposer que cette lampe de la fresque d'Axtala préfigure la sainte Vierge qui vit au temple. Durant l'office de la Naissance de la sainte Vierge, événement représenté par la composition principale se trouvant au-dessus des »Offrandes refusées«, la Vierge est proclamée lampe. Chez André de Crète nous trouvons une identification plus concrète: »Tu es bénie entre toutes les femmes, toi que le perspicace Zacharie avait pré-vue dans la lampe d'or ornée de sept luminaires, c'est-à-dire brillant des sept dons de l'Esprit divin«[50]. Il est remarquable que la Vierge soit comparée précisement à la lampe à sept luminaires du temple de l'Ancien Testament. L'image d'Axtala semble être une incarnation visible de ce texte ecclésiastique. Il est facile d'établir un lien symbolique entre la lampe dans »Les Offrandes refusées« et l'image de la jeune Marie nourrie par un ange dans le sanctuaire du temple de Jérusalem dans la scène de la »Présentation au temple« illustrée à proximité sur le plan incliné oriental de la voûte. La jeune Marie y est également représentée dans une niche semicirculaire particulière au sommet du sanctuaire en gradins. Ces deux motifs iconographiques entrent ainsi en corrélation entre eux en tant que préfiguration mystique et figuration historique évoquant le séjour de la Vierge dans le temple de l'Ancien Testament. Sous ce rapport, il est remarquable qu'une miniature du XII[e]s. représentant la »Présentation au temple« nous montre un serviteur en train d'accrocher dans le temple des lampes allumées qui symbolisent incontestablement ici la sainte Vierge.[51]

L'exactitude de l'interprétation proposée de la lampe d'Axtala est confirmée également par une miniature d'un manuscrit des homélies de Jacques Kokkinobaphos illustrant les »Offrandes refusées. Dans cette image, fournissant une des milleures analogies iconographiques de la composition d'Axtala, le rôle de la lampe est joué par un flot de lumière tombant sur les degrés de l'autel qui symbolise de même la Vierge dont un chant ecclésiastique dit qu'elle est »une source repandue par Dieu«[52]. Les exemples préservés permettent d'affirmer que la représentation du symbole de la Vierge au-dessus de l'autel dans les »Offrandes refusées« était assez traditionnelle. La forme du symbole n'était pas strictement fixée, mais le contenu fondamental du motif iconographique demeurait invariable.

Dans les fresques d'Axtala, la lampe en tant que symbole de la Vierge permet de mieux comprendre la logique de la disposition des scènes du cycle qui lui est consacré. Dans les »Offrandes refusés« le sacrifice de l'Ancien Testament est répudié, les portes sont fermées, et le luminaire ne fait que préfigurer le futur séjour de la Vierge dans le temple. Dans les scènes suivantes — la »Bénédiction des prêtres« et la »Présentation au temple« — les ministres du temple reçoivent le don de Joachim et Anne; l'histoire du vrai sacrifice commence et en même temps celle de la liturgie chrétienne. Un rôle considérable est attribué dans ce dessein iconographique à l'image du temple de Jérusalem. En reproduisant des éléments architecturaux réels du temple d'Hérode et en rappelant les particularités du rite judaïque, les auteurs du programme iconographique nous proposent une présentation artistiquement achevée, symboliquement refléchie et historiquement exacte du thème central des fresques d'Axtala, »La Vierge-Eglise«, en soulignant l'unité des temples de l'Ancien et du Nouveau Testament, le rôle de la sainte Vierge dans l'instauration du sacrement liturgique et finalement la signification particulière de la consécration de l'église d'Axtala à la Mère de Dieu.

7. Le geste de la Vierge affligée

Juste en face du cycle de la Vierge, dans le tympan du mur Sud, figure l'énorme composition de la »Nativité« (fig. 4), qui combine symboliquement dans son programme iconographique des scènes mariologiques et christologiques.[53] Au centre de la composition, sur le fond bleu foncé d'une grande grotte, est représentée la sainte Vierge allongée sur une couche rouge pourpre. A sa droite se trouve une crèche richement décorée contenant l'enfant Jésus enveloppé dans les langes. A gauche on lit une inscription en grosses lettres asomthavruli »Nativité du Christ«. Au-dessus de la face de la Vierge est suspendue une étoile à huit branches d'où surgit un rayon de lumière tombant sur l'enfant. Le rôle particulier du

[47] Olesnickii A. A., *Vethozavetnyi hram v Ierusalime*. Sankt Peterburg 1889, 483; Iosif Flavii, *Iudeiskie drevnosti*, vol. 2, Sankt Peterburg 1990, 183.

[48] Nous trouvons un traitement identique du temple de l'Ancien Testament dans le manuscrit constantinopolitain des homélies de Jacques Kokinobaphos (Vat. Gr. 1162, f. 8 v).

[49] Cf. la description de cette lampe dans l'Ancien Testament: Ex. 25, 31—37; 27, 20—21; Lev. 24, 2—4.

[50] Cette comparaison figure dans l'homélie de l'Annonciation d'André de Crète: Migne, PG, t. 97, col. 900.

[51] Stornajolo C., *Miniature delle Omilie de Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162)*, Roma 1910, pl. 29.

[52] Cette comparaison appartient à Jean Damascène et figure dans la Deuxième homélie de la Naissance de la Vierge, Migne, PG, t. 96, col. 689.

[53] Figure dans une des variantes les plus détaillées. Au sujet du type iconographique, voir: Lafontaine-Dosogne J., *Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien*, Miscelanea codicologia F. Masai dicata, Gand 1979, p. 11—21.



Fig. 4. La »Nativité du Christ« (Phot. du Musée national d'art géorgien, Tbilisi)

personnage de Marie est également souligné par les gestes éloquents des anges situés dans la partie supérieure de la scène, de part et d'autre d'une image frontale de l'archange Michel. Les trois anges centraux, placés exactement derrière la Vierge et l'Enfant, suggèrent clairement l'iconographie de la sainte Trinité, association rappelant de toute évidence que l'incarnation, par laquelle s'accomplissait l'économie du salut, était une oeuvre de la sainte Trinité. Si cette scène de la »Nativité du Christ«, se distinguant par sa position et ses dimensions, est bien le centre du programme iconographique de la croisée sous la coupole, son personnage central, la Vierge allongée, doit certainement être considéré comme la figure la plus importante des fresques d'Axtala.

La particularité la plus intéresssante de cette figure de la Vierge est le geste de ses mains. Serrant sa main droite contre sa face, elle montre l'Enfant Jésus de la gauche. Ce geste est bien connu dans l'art byzantin, on le rencontre dans de nombreuses scènes du Crucifiement comme expression de l'affliction infinie de la Vierge. En outre, l'image de la Vierge représentée en buste, les bras pliés dans un geste de douleur, devint dans l'art byzantin du XIIIe s. une composition d'icône établie constituant avec l'image du Christ crucifié, également representé en buste, une espèce de diptyque dont le contenu liturgique a été dégagé par H. Belting.[54] Ainsi, dans la »Nativité« d'Axtala, la Vierge qui est allongée à côté du Christ nouveau-né est en même temps présente à la crucifixion. L'image rappelle le commencement et la fin de la vie terrestre du Christ, l'incarnation et le sacrifce redempteur figurés sous une même forme constituent dans cete composition un tout indissoluble.

L'idée de l'unité de l'incarnation et du sacrifice redempteur occupait une place importante dans la théologie et l'iconographie byzantine des XIe—XII^{è} ss. C'est à cette époque que se répandent assez largement les types iconographiques de la »Théotokos Glycophilousa«, que prend forme la composition de la »Lamentation«.[55] Dans ces nouvelles figurations picturales, l'idée de l'incarnation et celle du sacrifice redempteur sont souvent liées entre elles jusqu'à devenir absolument inséparables. Non seulement ces figurations reflétaient des événements concrets de l'histoire du Salut, mais elles créaient aussi une image de l'acte liturgique où chaque élément porte en lui toute la plénitude et la finitude du tout et où le souvenir de la nativité du Christ suggère immédiatement l'idée de sa mort.

L'idée de l'unité de l'incarnation et du sacrifice redempteur a acquis une signification particulière dans la seconde moitié du XIIe s., ce qui était pour beaucoup dû au Concile de Constantinople de 1156—1157 qui joua un rôle exceptionnel dans l'histoire de la théologie byzantine en tant que premier concile spécialement consacré à la problématique liturgique.[56] Une des quatre principales décisions dogmatiques alors adoptées, incluse ultérieurement dans le

---

[54] Belting H., *An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium,* Dumbarton Oaks Papers 34—35 (Washington 1980—1981) 7—8.

[55] Cette interprétation nouvelle des thèmes mariaux est analysée dans l'ouvrage: Etingof O. E., *Novye tendencii v vizantiiskoi živopisi XII veka,* Moskva 1987 (thèse) 67—116. Sur les »Lamentations« dans l'art byzantin cf. Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium,* Princeton 1981, 101—108.

[56] Čeremuhin P. A., *Konstantinopolьskii sobor 1157 goda i Nikolai, episkop Mefonskii,* Bogoslovskie trudy I (Moskva 1960) 87—109.



Fig. 5. La Vierge. Détail de la »Nativité de Christ«

synodikon de l'Eglise orthodoxe, était dirigée contre la théorie de Sotéric Peutéugène qui défendait l'idée d'une double réconciliation de l'humanité dechue avec Dieu: d'abord avec Dieu-le-Fils via l'incarnation, puis avec Dieu-le-Père via le sacrifice du Fils sur la croix. La théorie de la »double réconciliation« était très populaire dans la théologie latine, catholique romaine du XII[e] s., si bien que la polémique contre elle revêtait une importance de principe. Selon la décision du consile, l'Eglise byzantine instaura et argumenta à l'aide de citations des Pères de l'Eglise la vérité de la réconciliation totale de l'homme avec Dieu, en mettant tout spécialement l'accent sur l'idée de l'unité indissociable de l'incarnation (la nativité) et du sacrifice redempteur (la crucifixion) dans l'économie du salut.

La forme picturale singulière de la célèbre »Lamentation« des fresques de Nerezi (1164) peinte peu après le concile et commandée par un des participants au débat, semble refléter directement cette idée théologique d'actualité. Le Christ sacrifié, mort y est représenté entre les jambes de la Vierge qui la serre contre son giron, d'où il est né. Cette image exprime ainsi d'une façon sensuelle et acre, mais aussi dramatique et passionnée, l'idée de l'unité de l'incarnation et du sacrifice redempteur.

La »Nativité« d'Axtala, peinte près d'un demi-siècle plus tard, est pénétrée de la même idée pathétique. Toutefois, les composantes du thème ambivalent »naissance-mort« ont ici ete interverties. Si la »Nativité« fait cette fois allusion au futur sacrifice redempteur, la »Lamentation« évoquait le souvenir de l'incarnation accomplie. Chose intéressante, dans les programmes iconographiques du XII[e] s., ces deux compositions étaient délibérément confrontées. Comme l'a montré H. Maguire à Kurbinovo la »Nativité« mise en valeur au centre du mur Sud, est déclarativement confrontée avec la »Lamentation« peinte sur le mur Nord.[57] Le lien symbolique des compositions est souligné par le traitement des fonds où un rôle particulier est prêté au motif de la grotte. La comparaison de la grotte de la nativité avec celle de la mise au tombeau parfaitement attestée dans la poésie liturgique, qui rapproche systématiquement les épisodes polaires de l'existence terrestre du Christ. Ce rapprochement plein de dramatisme intérieur est, lui aussi, à la base des compositions iconographiques de Nerezi et d'Axtala.

[57] Maguire, *op. cit.*, 103.

8. Le Christ en surplis de prélat

Une particularité expressive de la »Nativité du Christ« d'Axtala est la scène de l' »Adoration des Mages«, mise en valeur par un cadre spécial dans la partie gauche de la composition. Les Mages apportent en don à l'Enfant et à sa Mère, siégeant comme une reine sur un trône richement orné, de l'or, de l'encens et de la myrrhe, symboles de la royauté, de la divinité et du sacrifice du Christ. Conduits par un ange descendu des cieux, ils sont respectivement représentés sous les traits d'un jeune homme, d'un homme d'âge moyen et d'un vieillard, ce qui, selon les théologiens, doit symboliser l'éternité de l'enfant royal.[58]

L'insertion dans la »Nativité du Christ« de cette »Adoration des Mages« soulignait le contenu liturgique de toute la composition, compte tenu que les offrandes des Mages étaient traditionnellement interpretées comme une préfiguration du sacrement de l'eucharistie fondé sur le rite de l'offrande des »saints dons«. Sous ce rapport, il convient d'examiner le vêtement de l'enfant Jesus siégeant sur les genoux de la Vierge. Sa tunique est ornée de façon originale par lignes doubies représentant des rubans allant des épaules jusqu'aux bords. Ce détail peut être expliqué. De tels rubans appelés »sources« (ποταμοί) sont le trait distinctif du surplis du prélat, la célèbre »béatitude de maître-précepteur qui réside dans l'évêque et en même temps la diversité des dons suprêmes qui lui sont propres et qui par lui se déversent sur tous«.[59] Le Christ assis sur les genoux de la sainte Vierge est ainsi revêtu d'un surplis d'évêque, tel un grand-prêtre dans son église.

La représentation du Christ vétu d'un surplis de prélat est un ancien motif de l'iconographie byzantine. Nous en trouvons un des exemples les plus anciens dans la mosaïque le »Bon pasteur« du mausolée de Galla Placidia à Ravenne (V[e] s.). Aux XII[e]—XIII[e] ss. ce motif se propage dans les compositions évangéliques, en renforçant l'interprétation liturgique des scènes. Nous trouvons une analogie éclatante et inattendue de l'image d'Axtala dans la célèbre »Crucifixion« de l'église de Studenica (1208—1209). Le pagne du Christ est traité de façon tout à fait inhabituelle. Il rappelle une chemise abaissée et nouée è la ceinture. Les rubans doubles descendant en bandes parallèles indiquent sans ambiguité qu'il a été fait avec un surplis d'évêque.[60] Ce Christ qui souffre sur la croix est en même temps un prélat qui fait le sacrifice de soi-même. L'auteur du programme de Studenica propose ainsi une paraphrase iconographique des mots de la prière liturgique »tu es celui qui apporte et celui qu'on apporte . . .« Il est notoire que c'est précisément l'interprétation de ces mots qui a donné lieu au débat théologique le plus crucial de la seconde moitié du XII[e] s. ayant été à l'origine de la convocation du concile de 1156—1157 et de ses décisions dogmatiques qui ont déterminé le développement de la pensée théologique de toute une époque.

La signification du vêtement du Christ que nous venons d'élucider nous a permis de remarquer une autre particularité intéressante de l' »Adoration des Mages« d'Axtala. Les prêtres venus de l'Orient sont coiffés de petits bonnets de grands-prêtres judaïques, leurs capes boutonnées au col appartiennent également à la garde-robe sacerdotale du temple de Jéru-

[58] Mathews, *op. cit.*, 207—208.

[59] Migne, PG, t. 155, col. 712.

[60] Cette solution iconographique n'est pas tout à fait originale. Il s'agit d'une interprétation nouvelle d'un motif iconographique connu d'après plusieurs compositions préiconoclastes de la »Crucifixon« (par exemple, dans les peintures de l'église Santa Maria Antiqua) où le Christ est représenté en colobium avec des bandes d'évêque.

salem.[61] En assimilant les Rois-Mages, dont la tradition fait des sages et des mages orientaux, à des grands-prêtres judaïques, l'auteur de la composition souligne l'unité des Eglises de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les ministres de l'ancien culte apportent des offrandes au grand-prêtre de la nouvelle Eglise, au Christ.

L'auteur de la composition concrétise aussi de façon remarquable, le lieu de l'action. Le trône de la Vierge est complète par des motifs architecturaux singuliers. L'estrade impressionnante du trône, s'élevant en forme d'arcade, rappelle une galerie ouverte à l'entrée d'une église. Derrière le trône on voit un édifice en forme de basilique, et, à côté, un grand arc surmonté d'une coupole. Cet édifice architectural situé derrière la Vierge remplace en quelque sorte le dossier du trône. Malgré toutes les conventions du genre, on reconnait dans ces deux édifices les deux sanctuaires chrétiens les plus vénérés de Jérusalem: la basilique et le tugarium du Saint-Sépulcre.

Le motif du »trône-église« que nous avons déjà noté dans la conque de l'abside, apparaît ici avec une force nouvelle, l' »Adoration des Mages« offre également une image de la Vierge-Eglise qui acquiert dans cette scène à sujet un caractère beaucoup plus narratif et concret. La Vierge, femme terrestre et reine des cieux, reçoit les mages dans la Bethléhem évangélique présentant l'aspect de l'église érigée à Jérusalem à l'emplacement de la crucifixion, de la mise au tombeau et de la résurrection du Christ. Les éléments empruntés à la réalité architecturale rappellent les événements historiques à venir, en complétant significativement le personnage du Christ-prélat qui officie dans son temple extratemporel.

La scène de la »Nativité« fait l'effet d'un office sacré. Les anges de la rangée supérieure sont vêtus de chasulbes de prêtres. Parmi eux, celui qui annonce la bonne nouvelle aux bergers tient dans sa main gauche une crosse rappelant un trikirium liturgique (fig. 6), tandis que celui qui descend des cieux et les bénit se tient devant eux comme un prêtre. Fait remarquable, de part et d'autre de la »Nativité« sont peints la »Présentation de Jésus au temple« et le »Baptême de Jésus«, scènes ayant comme thème commun la prêtrise du Christ.

Le »Baptême« est interprété par les théologiens comme l'obtention par le Christ de la prêtrise héréditaire qui lui transmet saint Jean-Baptiste. Dans ce contexte nous voyons apparaître un motif que nous avons déjà examiné, celui de la »seconde naissance«. Le cycle christologique d'Axtala confronte clairement la première et la seconde naissance. La »Présentation« évoque la première présentation de l'Enfant Jésus au temple de l'Ancien Testament. Dans l'office de cette fête, cet événement est interprété comme la parution du fondateur de la nouvelle Eglise qui accepte et transforme le sacerdoce de l'Ancien Testament. Ce n'est pas un hasard si dans certaines variantes de la »Présentation« le Christ est représenté vêtu d'une chemise ceinte d'un bandeau qui n'est autre que la tenue sacerdotal de l' évêque lors du rite de la consécration d'une église.[62] Autre fait méritant l'attention, l'enfant Jésus de la »Présentation« d'Axtala se trouve à proximité immédiate de l'enfant Jésus en surplis d'évêque de l' »Adoration des Mages«. Les deux éléments de base du ministère du Christ-prélat sont ainsi clairement confrontés. La tenue singulière de l' Enfant accueillant les Rois-Mages nous permet donc de dégager tout un système doctrinal relatif à la dignité épiscopale du Christ unissant les trois compositions les plus importantes du cycle christologique.



Fig. 6. L'Annonciation aux borgers. Détail de la »Nativité du Christ«

[61] Ces vêtements n'étaient pas obligatoires. Souvent les rois-mages sont représentés dans des costumes pseudo-orientaux et dans certaines compositions anciennes ils apparaissent vêtus en prêtres zoroastriques.

9. L'image de l'acte liturgique

Analysant la disposition de tous les sujets christologiques dans le système des fresques d'Axtala, on ne peut manquer de remarquer la confrontation évidente des trois scènes de la Passion du mur Nord avec les trois scènes de la Résurrection sur le mur Sud. Dans la structure de la décoration de l'église ces deux cycles sont en valeur (par rapport aux autres fresques) par deux rangées de moines saints disposés au premier et au troisieme registres des murs, de part et d'autre des scènes christologiques occupant le second registre. Une confrontation aussi démonstrative, sans analogies directes dans les autres fresques de l'époque, atteste incontestablement l'existence d'un dessein particulier chez l'auteur du programme iconographique.

Sur le mur Nord, en accord total avec le récit évangélique, nous voyons les épisodes du jugement du Christ: le »Christ devant Anne et Caïphe«, le »Jugement de Pilate« et le »Chemin du Golgotha«. Ce choix singulier des scènes du cycle de la Passion mérite l'attention.[63] Ces images nous montrent les épisodes qui ont immédiatement précédé le sacrifice rédempteur. Il est possible que l'auteur du programme iconographique ait voulu tout spécialement souligner le thème liturgique de la préparation du sacrifice. Fait remarquable, la prothèse de l'église d'Axtala, où ce thème figure d'ordinaire, n'a pas été décorée de fresques.

C'est dans la composition centrale, le »Jugement de Pilate«,[64] que ce thème est incarné avec le plus d'éclat. Le Christ y est comparé à un agneau qu'on immole. Cette comparaison figure dans le texte même de l'Evangile selon saint Jean (19, 14) où les mots »c'était le jour de la préparation de la pâque« précisent la date où le Christ fut jugé. Le geste de Pilate se lavant les mains a aussi des associations liturgiques évidentes, puisqu'il fait partie du rite de la préparation des saintes espèces. La prière que prononce le prêtre dans la prothèse après l'ablution

[62] Lidov A. M., *Obraz »Hrista-arhiereja« v ikonografičeskoi programme Sofii Ohridskoi*, Zograf XVII (Beograd 1986) 15—16.

[63] Sur les cycles de la Passion: Tomeković S., *»Maniérisme« dans l'art mural à Byzance*. Paris 1984, 209—238.

[64] Les principales variantes iconographiques de cette composition son analysées dans l'ouvrage: Radojčić S., *Pilatov sud u vizantijskom slikarstvu ranog XIV veka*. Uzori i dela starih srpskih umetnika, Beograd 1975, 211—236.

des mains, établit un lien entre le jugement décrit par l'Evangile et le sacrement liturgique, lien renforcé par le souvenir du sacrifice subi sur la croix qu'on trouve dans le texte de l'office juste après cette priere. L'interprétation liturgique de cette scène ressort aussi de la façon dont est représenté le prétoire peint derrière Pilate. Il est assimilé à une église avec une abside proéminente. Le rouleau de papyrus dans la main gauche du Christ, non mentionné chez les Evangélistes, trouve aussi son explication. Il était appelé à montrer que le Christ n'était pas seulement un agneau immolé, mais aussi le Verbe incarné, la seconde personne de la Trinité. L'interprétation de l'image correspond directement à celle qui figure dans le texte évangélique de la liturgie où les idées du sacrifice et de la divinité éternelle du Christ, comprises à un niveau théologique sublime, se trouvent en interaction vivante permanente, s'épanouissent en tant qu'unité des contraires.

En analysant le cycle de la Passion du mur Nord, nous ne pouvons pas ne pas enregistrer la similitude existant au niveau de la structure des trois compositions. Dans les trois scènes, le Christ est représenté à gauche, à une echelle nettement plus grande, que les autres figures. Ses mouvements sont quelque peu ralentis, en comparaison avec ceux des autres personnages, représentés dans des poses nettement plus dynamiques. Le peintre n'a oublié aucun détail expressif de la description évangélique, par exemple en nous montrant le grand-prêtre en train de déchirer ses vêtements (Mt. 26, 65), détail qui n'était pas un élément obligatoire de la scène du »Christ devant Anne et Caïphe«.

Le Christ de ces trois compositions est représenté d'une façon assez abstraite, anhistorique, revêtu de ses vêtements solennels traditonnels, lesquels coïncident pas avec les circonstances décrites dans l'Evangile. En revanche, les personnages secondaires sont représentés de façon on ne peut plus concrète. Les réalités juives de l'Evangile ont été traduites dans le langage plus familier aux Caucasiens du XIIIe s., des motifs musulmans qui devaient susciter une vive réaction négative, non ambiguë. Ainsi les traditionnels *kidars* judaïques des grands-prêtres se sont transformés en de luxueux turbans, les rouleaux de papyrus étalés devant eux portent des signes imitant l'écriture arabe, le Juïf du »Jugement de Pilate« ressemble à un Turc seldjouk à menton glabre et longues moustaches, coiffé d'un couvre-chef qui ressemble à un fez.

Par rapport à ces personnages, les trois figures du Christ semblent placées dans une dimension différente de l'espace-temps, elles sont indissolublement liées entre elles et constituent dans les fresques d'Axtala une espèce de pivot symbolique qui transforme ce cycle de trois scènes en une sorte d'image synthétique de la Passion. Tout en prenant part aux événements historiques concrets de l'Evangile le Christ séjourne simultanément dans un autre monde où toute l'histoire du Salut est connue d'avance, où le passé et le futur se répètent dans un mouvement cyclique alternatif. Le temps linéaire, orienté dans un sens déterminé de l'histoire chretienne s'unit au temps. cydique éternel de l'être céleste. Ce Christ debout devant Pilate qui le juge, célèbre en même temps la liturgie dans l'église céleste, comme en témoignent avec évidence les bandes épiscopales ornant sa tunique. Ces deux actes acquièrent ainsi une réalité mystique dans l'office divin de cette église arménienne-chalcédonienne du XIIIe s. Les scènes de la Passion du mur Nord à Axtala fournissent donc un exemple remarquable de cette intégrité liturgique spatio-temporelle.

Juste en face des compositions de la Passion, au second registre du mur Sud, figurent trois scènes de la Resurrection. La »Descente aux Limbes«, scène incarnant le plus pleinement le thème de la résurrection dans l'art chrétien oriental,[65] est encadrée par les »Saintes femmes au tombeau« et l' »Incrédulité de saint Thomas« dont le souvenir, venant confirmer le miracle de la résurrection constitue le contenu principal des deux premières semaines d'après — Pâque: la »semaine de saint Thomas« et la »semaine des femmes-myrrophores«. Ces trois scènes réunies constituent une image solennelle de la fête chretienne la plus importante qui marque le début de l'année cultuelle. L'ordre chronologique inexact des scènes évangeliques témoigne du caractère symbolique du cycle, qui devait avant tout rappeler l'importance dogmatique exceptionnelle de la résurrection du Christ en tant que condition indispensable du salut de l'humanité. Dans la liturgie, ce thème a droit à un cantique spécial »Ayant vu la résurrection du Christ . . .«, qui suit immédiatement la communion et qui met en évidence le lien profond existant entre la résurrection du Christ et la communion à la vie éternelle qu'apporte le sacrement de l'eucharistie.

Le traitement iconographique de chacune de ces scénes présente des singularités intéressantes. La »Descente aux Limbes« offre dans l'ensemble un image traditionnelle.[66] Au centre le Christ tient dans la main gauche la croix rappelant son sacrifice rédempteur et benit Adam de la main droite; c'est le geste par lequel il accorde le salut à toute l'humanité. Le rôle symbolique le plus important est joué par la porte brisée de l'enfer. Selon la comparaison connue, reflétée par les textes cultuels, le Christ, en ébranlant la porte de l'enfer, a ouvert la »porte des cieux« et frayé la voie au salut.[67]

A cette idée du salut est lié un détail assez rare apparaissant dans l'angle supérieur droit de la composition où un ange descendant des cieux tend au Christ ses bras intercesseurs dans un geste de communiant. Ce motif doit incontestablement sa création à la liturgie qui opère ici un rapprochement entre la communion et la résurrection. Cette image concrète permet à l'auteur du programme iconographique de souligner une idée importante pour la compréhension de la totalité du cycle. L'intérêt pour le contenu liturgique de la scène évangelique — intérêt caractéristique que nous avons enrégistré dans d'autres compositions — apparaît ici aussi. Cette solution iconographique de la fresque d'Axtala reflète le processus général de concrétisation, de renforcement du principe narratif et du »réalisme mystique« marquant l'art du XIIIe s. et ce mouvement qui atteint son point culminant sous les Paléologues. Ainsi, la »Descente aux enfers« de Gračanica (vers 1320), ne montre plus de simples gestes liturgiques, mais bien des anges en vêtements de diacres tenant en mainsdes éventails sacrementels.[68]

La scène des Saintes femmes au tombeau présente elle aussi quelques détails inhabituels.[69] On y voit — élément non traditionnel — deux apôtres près du sépulcre. Le texte de l'Evangile selon saint

[65] Lange R., *Die Auferstehung,* Recklingshausen 1966. Lucchesi Palli E., *Anastasis,* Reallexikon zur byzantinische Kunst, Bd. 1, Stuttgart 1963, 142—148.

[66] Dans ce travail, nous examinons simultanément toutes les compositions de la première couche. Les images de la deuxième couche, actuellement retirées des murs, traitent les mêmes sujets, mais diffèrent par leurs solutions iconographiques. Par exemple, dans la partie droite de la »Descente aux Limbes« apparaît la figure d'Abel absente dans la composition de la première couche.

[67] Cette comparaison est développée dans l'Homélie du Samedi Saint d'Epiphane de Crète, source très importante sur le thème iconographique de la »Descente aux Limbes«.

[68] Radovanović J., *Jedinstvene predstave Vaskrsenja Hristovog u srpskom slikarstvu XIV veka,* Zograf 8 (Beograd 1977), 34—43.

[69] Sur les images de cette scène dans l'art monumental byzantin, cf: Tomeković, *op. cit.,* 166—169.

resurrection du Seigneur.«[70] Dans cette scène des Saintes femmes au tombeau, tout comme dans la »Descente aux Limbes«, les portes ouvertes et la voie conduisant au salut via la participation au sacrement liturgique font un thème spécialement mis en valeur.

Ce sujet est aussi le thème central de la troisième composition, »l'Incrédulité de saint Thomas«, où le Christ est représenté dans l'embrasure d'une énorme porte qui, d'une part, rappelle l'apparition miraculeuse du Christ dans la maison des apôtres, »les portes étant fermés« (Jean 20, 26) et, d'autre part, crée une image symbolique des portes du ciel que le Christ a ouvertes par sa résurrection. En règle générale, la plupart des scènes de l'Incrédulité de saint Thomas n'offrent qu'une simple porte ayant plutôt l'air d'un signe géometrique sur un fond abstrait. Mais dans l'image d'Axtala il s'agit de la porte d'un temple, derrière laquelle apparait une basilique avec une abside proéminente, flanquée d'un édifice rappelant une tour à étages. L'étage supérieur de cette tour a la forme d'un ciborium avec un sommet en forme de carène. Cette combinaison alliant une basilique, un édifice à étages et un ciborium en forme de carène créait une image suffisamment concrète et facile à reconnaître du sanctuaire chrétien le plus sacré: l'ensemble du Saint Sépulcre à Jérusalem, constitué d'une église-basilique, de la rotonde en gradins de l'église de la Résurrection et du Tugurium en forme de carène lequel était habituellement représenté sur les fonds architecturaux sous la forme d'un ciborium soit isolé, soit venant couronner une rotonde en gradins.

Les auteurs du programme iconographique ont introduit un nouvel accent liturgique, en donnant à la maison des apôtres dans la Jérusalem terrestre l'aspect du temple de la nouvelle Jérusalem. La maison de la première rencontre du Christ avec les apôtres après la résurrection est ainsi interprétée comme la première église de le nouvelle foi. Ce n'est pas par hasard que l' »Incredulité de saint Thomas« est entrée dans certains cycles byzantins particuliers incarnant la transmission du sacerdoce du Christ aux apôtres.[71]

Ainsi le Christ de la »Descente aux Limbes« d'Axtala est montré entre le tombeau-premier autel et la maison-première église, la resurrection du Christ est de cette façon interprétée comme un acte de sacerdoce, comme le début du ministère ecclésiastique. Chose remarquable, le souvenir de la crucifixion figure dans chacune de ces scenes de la resurrection sous la forme du Golgotha, de la croix que tient Jésus ou des plaies qu'il montre. Le sacrifice rédempteur et la résurrection sont indissociables dans l'histoire du salut que reproduit la liturgie quotidienne. Cette unité est notamment proclamée dans le cantique entonné chanté après la communion, dans lequel le thème principal de la résurrection s'allie organiquement aux thèmes, si importants pour les fresques d'Axtala, de la Vierge et de la nouvelle Jérusalem: »Bénissant toujours le Seigneur, nous chantons sa résurrection: car en souffrant la crucifixion, il a détruit la mort par la mort. Brille, brille, nouvelle Jérusalem! Car la gloire du Seigneur t'éclaire. Jubile aujourd'hui et réjouis-toi, o Sion! Et toi, la pure, enorgueillis-toi, Mère de Dieu, de la résurrection de ta progéniture«.

Comme cela ressort clairement des sujets examinés, la confrontation démonstrative dans le décor de l'église des scènes de la Passion et de la Résurrection avait un sens liturgique déterminé. Face aux premières, peintes sur le mur Nord, évoquant le rite



Fig. 7. Le »Jugement dernier«. Mur occidental (Phot. du Musée national d'art géorgien, Tbilisi)

Jean (20, 1—12) explique quant à lui la présence d'un deuxième ange tendant le bras en direction du tombeau. Le geste indicateur de l'ange apparu aux femmes est ainsi renforcé par les gestes de l'apôtre Pierre et de ce second ange. L'auteur de la composition souligne l'importance du sépulcre ouvert en lequel, depuis l'époque paléochrétienne, on voyait une préfiguration de l'autel. Ce n'est pas un hasard si dans certaines variantes de cette scène, par exemple dans le type iconographique dit du »Saint Sépulcre«, apparaît un ciborium ou même le temple de Jérusalem.

Cependant, le rôle le plus important dans cette image d'Axtala est toujours joué par le premier ange qui se distingue tant par ses dimensions que par sa position centrale. Le rôle particulier de ce personnage est souligné par le motif relativement rare d'une haute montagne derrière lui. C'est à la fois une indication du lieu où le Christ fut mis au tombeau et une image du Golgotha rappelant la crucifixion antérieure, mais aussi un symbole théologique de l'ascension spirituelle. Cet ange est assis sur la pierre qui fermait l'entrée du tombeau. Dans les vielles interprétations liturgiques cette pierre était identifiée à l'ambon et désignait l'espace devant l'autel: »L'ambon symbolise la pierre près du Saint Sepulcre sur le bord de laquelle, après l'avoir renversée, était assis l'ange qui a annoncé aux femmes myrrhophores la

[70] Krasnoselьcev, *op. cit.*, 66.

[71] Todić B., *Najstarije zidno slikarstvo u Sv. Apostolima u Peći*. Zbornik za likovne umetnosti 18 (Novi Sad 1982) 35—37.

de la préparation du sacrifice et le début de la liturgie, les secondes rappelaient celui de la communion qui clôt l'office divin. Ainsi, les scènes de la Passion et de la Résurrection, de même que l'eucharistie représentée dans l'abside du sanctuaire, devaient-elles suggérer l'idée de la liturgie telle qu'alle se déroule dans le temps. Les scènes du paradis qui occupent tout le second registre du mur Ouest et qui front partie de la vaste composition du »Jugement dernier«, apparaissent donc, quant à elles, comme un élément organique de cette image spatiale cruciforme. Elles rappelaient la béatitude future du paradis, but ultime et suprême de l'office. L'acte liturgique unissait donc entre elles toutes les parties du décor de l'église.

10. La Déisis à invocations liturgiques

Dans la composition du »Jugement dernier« qui clôt l'histoire peinte du salut, l'élément liturgique le plus intéressant figure dans la scène de la »Déisis« occupant tout le tympan du mur Ouest.[72] Par son importance dans le système des fresques, cette immense scène ne peut être comparée qu'à l'image de la conque et à la »Nativité du Christ« dans le tympan Sud. La sainte Vierge et saint Jean-Baptiste sont debout de part et d'autre du Christ place au centre d'une mandorle et siégeant sur un arc-en-ciel. Derrière eux on voit les archanges saint Michel et saint Gabriel en pied, portant des vêtements impériaux et tenant des sceptres et des sphères.

On relève ici un détail tout à fait exceptionnel: les inscriptions sur les sphères, composées par les sigles grecs РКДП et ФХФП dont les lettres sont séparées par des croix. L'art byzantin connaît lui aussi de tels cryptogrammes apposés près de croix.[73] On les retrouve notamment à côté des images de croix florissantes ornant très souvent les amicts épiscopaux. Ils sont par contre moins fréquents sur les sphères et un des rares exemples est la »Vierge à l'Enfant sur un trône entre deux archanges« dans la conque de l'abside du sanctuaire de l'église de la Panagia Mavriotissa à Castoria. Par ailleurs, nous ne connaissons pas d'inscriptions analogues dans les Déisis du »Jugement dernier«.

De telles inscriptions sont des abréviations d'invocations liturgiques. Si la première de celles apposées à Axtala demeure indéchiffrée, la seconde peut être leu comme Φῶς Χριστοῦ Φαίνει πᾶσιν (la lumière du Christ instruit tout le monde).[74] Cette invocation, une des plus souvent reproduites dans les cryptogrammes, est prononcée par le prêtre lorsque, tenant un sierge allumé et un encensoir, il s'adresse du sanctuaire aux paroissiens. La sphère dans la main de l'ange est un objet symbolique analogue au cierge et suggère l'image de la lumière divine. C'est justement cette signification de la sphère qui est désignée par l'interprétation théologique comme étant la première et la plus fondamentale: »Le petit cercle en forme de nuage que tiennent les anges dans les mains désigne la consécration de l'esprit ... Mais ce cercle est en même temps le symbole lancé par la théologie signifiant que si le Christ s'est incarné, somme Dieu il n'a ni commencement ni fin, et qu'il tient l'univers habité et le monde entier dans sa main droite«.[75] L'inscription apposée sur la sphère rappelle la participation des archanges à l'office divin dans les cieux et renforce le sens liturgique de la Déisis où le Christ est non seulement le souverain de l'univers, mais son grand évêque. Ce sens est concrétisé par l'art du temps des Paléologues dans les Déisis du type »La reine se présente« où le Christ apparaît en habit de patriarche.[76]

Certaines idées liturgiques sont soulignées dans les deux Déisis des fresques d'Axtala disposées sur l'arc devant le sanctuaire et sur le tympan du mur Ouest. Ces deux images sont liées entre elles et se complètent. Le Christ trônant dans une mondorle étincelante entre des archanges officiant, est une image à la gloire du roi et grand-prêtre toujours présent dans les cieux. Si Emmanuel rappelle la première venue du Fils de Dieu ici-bàs et du début de l'histoire du salut, le Christ du »Jugement dernier« annonce sa seconde venue et l'accomplissement du chemin prédestiné. Ces deux Déisis jalonnent ainsi le décor de l'église de bornes spatiotemporelles originales et mettent à nu les faces polaires d'un même symbole incarnant sous la forme la plus concentrée le thème du salut, pivot sémantique tant du programme iconographique que de l'acte liturgique.

* * *

Les motifs liturgiques des fresques d'Axtala ici examinés créent à première vue un tableau assez bigarré. Chaque sujet peut être considéré comme une ceuvre séparée de la création spirituelle chrétienne orientale existant naturellement dans le contexte général du décor de l'église. Cependant, les accents placés en divers endroits par l'auteur du programme iconographique dans son commentaire pictural de la liturgie, obéissent à un dessein unique et à une logique précise. Un rôle capital est attribué au thème de la »Vierge-Eglise«, lequel, directement lié à la dédicace de l'église, se manifeste avec un éclat particulier dans la composition de la conque, dans le cycle da la Vierge du mur Nord et dans la »Nativité du Christ«. Ces images soulignent l'idée que la Vierge est une Eglise extratemporelle idéale reliant les Eglises de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le personnage de la sainte Vierge permet de révéler l'histoire de la liturgie. C'est dans ce contexte qu'apparaît le thème du »Christ-prélat« héritier du sacerdoce de l'Ancien Testament et créateur de l'Eglise de la foi nouvelle. Celui-ci est particulièrement mis en valeur dans les Déisis, la »Communion des apôtres« et les scènes du cycle christologique où l'histoire du salut apparaît comme une sorte d'office divin. Un intérêt accrû pour ce thème caractérise déjà tout l'art byzantin des XIe—XII^{e}ss., mais il se renforce particulièrement après le concile de Constantinople de 1156—1157 qui a interprété sous tous ses aspects le rôle du Christ dans la liturgie. Les motifs iconographiques des fresques d'Axtala nous ont ainsi à plusieurs reprise incité à étudier la problématique, sans doute très familière à l'auteur du programme, un des participant de se concile. On pourrait rappeler que le seul représentant du diocèse transcaucasien au concile de 1156—1157 fut justement un évêque arméno-chalcédonite. Les derniers acquis de la théologie byzantine ont donc peut-être atteint les

---

[72] Pour une description détaillée du »Jugement dernier« d'Axtala, voir: Thierry N., *Le Jugement Dernier d'Axtala. Rapport préliminaire*, Bedi Kartlisa. Revue de kartvélologie, vol. XL (Paris 1982) 147—168.

[73] Babić G., *Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles*, Byzance et les Slaves. Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 1—13.

[74] Ce déchiffrement a été proposé par B. Fluzin qui a enregistré dans l'inscription sur la sphère une petite erreur: la lettre ϴ à la place de la lettre Φ. Voir: Thierry, *Le Jugement Dernier*, 168.

[75] Migne, PG, t. 155, col. 369.

[76] Ostašenko E. Ja., *Ob ikonografičeskom tipe ikony »Predsta carica« Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlja*, Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atribucii, Moskva 1977, 175—187. Le thème du »Christ-Patriarche« dans les programmes iconographiques byzantins est étudié dans: Walter, *Art and Ritual*, 214—221.

chalcédoniens arméniens directement à partir de leur source première. Sans doute cela a-t-il déterminé pour beaucoup la rare diversité des motifs liturgiques dans les fresques d'Axtala qui mérite d'occuper la place qui lui revient parmi les monuments les plus considérables de l'iconographie byzantine.

(Traduit du russe par Serge Mouraviev et Pascal Donjon)

Литургијски мотиви у живопису Ахтале

Алексеј М. Лидов

Иконографски програм фресака из Ахтале, насликаних 1205—1216. у православном манастиру на тлу Јерменије, садржи знатан број занимљивих литургијских мотива који су својим пореклом уткани у византијску уметност с краја XII и почетка XIII века. У овом чланку разматра се десет таквих иконографских тема. У првој, под насловом „Деисис с Емануилом", објашњава се необичан скуп представа у медаљонима на луку пред олтаром, где су поред Емануила бочно распоређени Богородица и Јован Крститељ, а иза њих њихови родитељи. Лик Емануила истиче литургијску садржину „Деисиса", а тема „другог рођења" подсећа на свештеничку улогу Христа, наслеђивану све до Јована Крститеља који ју је предао Христу.

У теми „Престо—Црква" тумачи се представа Богородичиног трона, приказаног у апсидалној конхи, и то у виду необичног здања створеног да би подсетило на препознавање храма у лику Богородице, што је одавно опевала добро знана литургијска поезија. Поједини делови Богородичине одеће такође појачавају литургијску садржину лика у конхи апсиде. Тема „Тегуриум Светога Гроба" посвећена је тумачењу насликаног циборијума над часном трпезом у сцени „Причешћа апостола". Уметник је приказао особене архитектонске облике тегуријума над Гробом Господњим, који се налазио у средишту јерусалимске ротонде посвећене Васкрсењу. Уз помоћ стварних облика земаљске цркве створен је вид Небеског Јерусалима и подвучено значење олтара у „Причешћу апостола" као посебне префигурације.

У четвртој теми названој „Творци литургије" разматрају се две представе сагледане у низу фронтално окренутих фигура архијереја. Василије Велики држи отворену књигу с текстом молитве Предложења, а Јован Златоусти носи велики крст. Ове необичне појединости указују на почетак и крај богослужења, при чему, стварају символични вид литургије која се састоји од молитава и ритуала.

„Молитва за ктитора" исписана над нишом у истој зони дала је назив идућој теми. Молитва која се слушала свакодневно на обредима у ахталској цркви, као да је била изговарана устима саме Богородице Оранте, насликане у тој ниши, и устима архијереја распоређених лево и десно од ње.

У теми „Представа старозаветног храма" истражује се Богородичин циклус у живопису Ахтале, а за тачно разумевање овога циклуса веома важну улогу игра представа храма Ирода Великог у средишњој сцени „Одбијања дарова". Посебно истакнута светиљка над олтаром, издигнутим на неколико степеника, праобраз је Богородице која борави у храму. Подсећајући на архитектонску стварност Иродовог храма и на особености јудејског ритуала, творац иконографског програма је пружио символички смишљено и историјски тачно остварење теме „Богородице—Цркве", указујући на унутрашње јединство старозаветног и новозаветног богослужења.

Две следеће теме посвећене су објашњењу литургијских мотива у сцени „Христовог рођења", истакнутој огромним размерама и смештај у лунету јужног зида, јер та сцена у иконографском програму Ахтале спаја Богородичин и христолошки циклус. У теми „Богородичин гест бола" предложено је објашњење необичног положаја Богородичиних руку, а она ту лежи поред новорођеног Христа. Гест бола добро је познат по сликама Распећа и по иконама-диптисима с попрсјима Богородице и Мртвог Христа. Ту је наглашена изузетно често расправљана мисао у византијским богословским круговима друге половине XII века о нераскидивом јединству оваплоћења и жртве ради искупљења грехова у домостроју спасења. Иста идеја одразила се и у познатој сцени „Оплакивања" из Нереза, где је такође учињен покушај споја прве и последње епизоде из Христовог земаљског живота у једној литургијској представи.

У теми „Христос у архијерејском стихару" разматра се одећа малог Христа на Богородичином крилу у сцени „Поклоњења мудраца". Двострука трака која силази од рамена до доње ивице хитона недвосмислено указује да је Христос овде приказан као архијереј који борави у својој Цркви. Таква разрада теме има и неочекивану аналогију на „Распећу" у Студеници. У живопису Ахтале она као да је подвучена и архитектонским позађем иза Богородичиних леђа, где се приказује светиња Гроба Господњег, па и приказивањем мудраца у одећи јудејских свештеника.

У деветој теми названој „Вид литургијског збивања" објашњава се наспрамно постављање циклуса Страдања и сцена Васкрсења, распоређених тачно једни наспрам других, на јужном и на северном зиду наоса. И како су призори из циклуса Страдања дозивани у сећање приликом служења проскомидије, на почетку литургије, тако су сцене васкрсења уткане у обред причешћивања на крају литургије. Заједно с „Евхаристијом" у олтарској апсиди и сценама Раја на западном зиду, ови циклуси су морали да створе утисак просторног крстообразног призора који се развијао у време служења литургије. У последњој теми „Деисис с литургијским возгласима" тумаче се сфере с крстовима и криптограмима позајмљеним из литургијских возгласа, а приказане су у рукама арханђела из Деисиса који чини део композиције „Страшног суда". Арханђели који чинодејствују подсећају на литургијски садржај Деисиса, где је Христос не само свемогући цар него и велики архијереј.

На први поглед неповезани литургијски мотиви, запажени у живопису Ахтале, повезани су једном замисли усредсређеном на теме о „Богородици—Цркви" и о „Христу—Архијереју". Појачано занимање за ове теме типично је за целокупну византијску уметност XI—XII века; оно је, међутим, посебно оснажено после цариградског црквеног сабора 1156—1157. године, на којем је свестрано протумачена Христова улога у литургији. Иконографски мотиви живописа у Ахтали често су нас приморавали да се окрећемо проблемима у вези с овим сабором. У таквим односима живописа и сабора велики значај добија и чињеница да је управо јерменско-халкидонски епископ био једини представник закавкаских епархија на сабору из 1156—1157. Творци иконографског програма у Ахтали могли су се непосредно упознати с најновијим остварењима византијских духовних посматрања, напајајући се на извору.

(Превод с руског Г. Б.)

The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries

A Contribution to the Research of the Theme

Vesna Milanović

UDK 75.033.2.046.3"12/13"

The Tree of Jesse, a particular iconographic theme not yet sufficiently examined and explained, in its entirety is still a subject open for further research. At the same time, it is quite a challenge, because of a number of objective difficulties connected with it — most of them being related to the problem of the possibility of identifying time and place of the appearance of the oldest (unknown to us) compositions of the theme, i. e. the primary sources of its iconographic form.[1] Unfortunately, the discovered and preserved examples of this theme are not so many, if we consider the painting — monumental but especially miniature — of the East-Christian, or rather, Byzantine world. That is, surely, one of the reasons for common belief that the evolution of that theme in the East occurred under the Western initial influence. Another version of that idea has been recently presented by Mr. M. D. Taylor in his hypothesis of the influential importance of an unpreserved archetype from Orvieto (which deals with only one group of the eastern examples of the Tree of Jesse).[2] However, that hypothesis lacks any definite proofs, but generally speaking, there is a certain apprehension as to whether any definite and strongly documented conclusions can be made at all.

While some of the representations of this theme discovered in the West are dated as early as in the eleventh century,[3] as far as we know there are no preserved examples of it in the Byzantine painting which could be definitely dated before the thirteenth century. Nevertheless, in the book on the Byzantine monuments and topography of the Pontos, A. Bryer has published certain materials presenting the traces of the Tree of Jesse composition — the recently discovered one, in a small chapel at Tarsos. The dating of the frescoes of that chapel in the twelfth century is only a presumption of the author. But the existence of this example in the reign of Pontos might be of a great importance if the dating is fairly correct.[4] However, by the thirteenth century, particularly in the second half of the thirteenth, as well

---

[1] Concerning the problem of the origin of its iconography, on the one hand, there is the frequently used thesis of E. Mâle, which supports the idea of its Western origin, and of Abbot Suger (twelfth century) being the author of the final standard iconographic formula of the composition of the Tree of Jesse (E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1922, 168—175; see also the note 32 in the present text); on the other hand, some authors (A. Kingsley Porter, A. K. Coomaraswamy, A. Watson) pointed out the existence of certain interesting parallels to these compositions in the iconography of the Oriental art before the twelfth century — for both cf. all the bibliography in the study of A. Nasta, *Sources orientales dans l'iconographie Sud-Est européenne. L'Arbre de Jessé*, Actes du Congrès international des études Balkaniques et Sud-Est européennes (Sofia 1966), p. 899. In efforts to direct her research to the way of developing the previous observations made by A. K. Coomaraswamy and A. Watson, A. Nasta has drawn a conclusion of the primacy of the ancient religious conceptions of Near-East and Asian peoples, stressing the significance and symbolism of the ancient representations of Tree of Life. But trying to approach the type of representations which was an intermediate one between the non-christian Trees of Life and the Tree of Jesse in question (looking for the lost type of Jesse Tree, much older than that one of Suger, in the christian churches of the Near East from the fifth and sixth centuries), she has also shown that the structural form of the composition of Tree of Jesse could be already find in the early centuries of Christianity (*op. cit.*, 899—909).

About a recent thesis of the Western origin and Western influence on the iconography of the composition in Byzantine art, giving the decisive role to Italy, see M. D. Taylor, *A. Historiated Tree of Jesse*, Dumbarton Oaks Papers 34—35 (1980—1981), 125—176, and especially pp. 141—143. (It will be regarded also in the present, following text.)

Before him, writing about the composition of the Nemanjić Tree in Serbian medieval painting, S. Radojčić considers its iconographic form, as well as so called »more complicated« type of the Tree of Jesse in Serbian monuments, to have been influenced by the Western (Italian and French) examples of Tree of Jesse. However, the other (»older?«) type of the Tree, i. e. the earliest examples of the Tree of Jesse in Western Europe, seem to him to have its origin in the East (see С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 40—43, and especially n. 112, p. 41).

Before we are done with observations given the influential role to the West, it should not be left unmentioned a recently one reference to the problem of the symbolism of the Tree of Jesse by G. B. Ladner, who regards it as being probably a Western medieval inventure, dating from the eleventh century [see G. B. Ladner, *Terms and Ideas of Renewal in the Twelfth Century*, in Images and Ideas in the Middle Ages, Selected Studies in History and Art, vol. II, Roma 1983, p. 717, n. 143, cf. also vol. I (text *Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison)* p. 275].

For some short observations regarding the authenticity of the Byzantine examples, see A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 278—279, where he thinks that the Tree of Jesse in the Byzantine painting of the fourteenth century was not suffered any Western influence and considers it to be a theme based on the Gospel, while its form reveals the early Christian, helenistic origin; also see A. Grabar, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantin, DOP 14 (1960), p. 132, where he discusses the Constantinopolitan origin of the composition (in its genealogical form).

The authenticity of the Byzantine Trees of Jesse is, also, implied in G. Babić, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, in L'art byzantin au debut du XIVe siècle (Symposium de Gračanica 1973), Beograd 1978, 116 ff.

[2] See M. D. Taylor, *op. cit.*, 125—127 and passim, particularly his explanatory theory, pp. 140—162. Cf. Taylor's earlier study *The prophetic scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, The Art Bulletin 54 (1972), 403—417, which deals with preserved Tree of Jesse on the facade of the Cathedral of Orvieto. But writing about the same Tree from Orvieto before Taylor, and also considering some earlier Byzantine Trees, A. Watson was the one who has given a remark that there were ample evidences of Byzantine influence in the Orvieto Tree of Jesse — both as regards imagery and style (A. Watson, *The Imagery of the Tree of Jesse on the West Front of Orvieto Cathedral*, in Fritz Saxl 1890—1948. A volume of Memorial Essays from his Friends in England, London 1957, 149—164, at 164).

[3] See Watson's extensive study of the early examples of the theme, where no examples are dated later than the end of twelfth century — A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934, 83—141 (for the examples of eleventh century, pp. 83, 87).

[4] See A. Bryer and D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Dumbarton Oaks Studies 20 (1985), vol. I, p. 175, fig. 38. Judging from Bryer's drawing this composition is similar to the one we know from Trebizond (mentioned in the following text).



Fig. 1. Tarsos, Pontos [after A. Bryer — D. Winfield, The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos, Dumbarton Oaks Studies 20 (1985) vol. I, fig. 38]

as in the fourteenth century, this theme was already geographically widely spread in the East. We find it in the art of Georgia,[5] as well as in the art of Byzantine tradition on the present territory of Greece,[6] Yugoslavia,[7] Bulgaria,[8] Turkey[9] (or, for example, in the miniature painting of Armenia).[10]

Furthermore, there is another common difficulty almost wherever the theme of the Tree of Jesse appears — the materials are neither published in full nor generally accessible. That goes even for the old Serbian and Greek but especially for Georgian examples of the mural compositions of the Tree of Jesse, about which we can learn hardly anything from the accessible publications, apart from the mere fact of their existence.[11] A few examples are noted: the church of St. Nicholas in Kincvisi (from the beginning of the thirteenth century), St. Sabas in Tchule and the church in Safara (fourteenth century) and of Ascension in Ozaani (possibly from the end of the fourteenth or beginning of fifteenth century, but maybe of the older date) — the first of them even being among the oldest known today in the monumental painting of the East-Christian world (according to the date of its creating suggested by Lazarev and accepted by the other authors in the later bibliography).[12] Most unfortunate is also the missing of the significant monuments of Constantinople, at least the example of the Tree of Jesse from the church complex of St. Mary Peribleptos, known to us only from a certain literary source from the very beginning of the fifteenth century.[13] The similar case today is with some compositions noted in Bulgaria (we know of an example from the church of the Virgin Pantanassa in Melnik and from a cave-church near Tcherven — the end of the thirteenth, and the beginning of the fourteenth century).[14]

The following compositions were more accessible to being included in this research: the Tree of Jesse on the east facade of the enterance tower at Studenica (thirteenth century);[15] that on the south facade of the Panagia Mavriotissa in Kastoria (1259—65);[16] from the north porch of Hagia Sophia in Trebizond (1260—70)[17] and the south nave of St. Nicholas in Manastir, in Macedonia (1271);[18] those from the narthexes of the churches at Sopoćani (seventh de-

---

Also, there is an example, though only a sketch-drawing, of the Tree of Jesse preserved on the verso of the last page of the well-known 11th or 12th-century manuscript Vatic. gr. 333. A. Grabar in his study *Une pyxide en ivoire*, p. 132, n. 23, and fig. 19, comments that its presence among the illustrations of Vatic. gr. 333, being of entirely Byzantine character and inspired by very old models, makes it necessary to reconsider the problem of the origin of this theme. [In the 1986-ed. of Lazarev (В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986, p. 224, n. 51) this example of the Tree of Jesse is mentioned as one of the oldest.] But see also a different observation by J. Lassus, in *L'illustration byzantine du Livre des rois. Vaticanus graecus 333*, Bibliothèque des Cahiers archéologiques IX, Paris 1973, 84, fig. 105, pl. XXXII; cf. G. B. Ladner, *op. cit.*, vol II, p. 717, n. 143.

[5] See n. 12.

[6] See n. 16 and 22.

[7] See n. 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27.

[8] See n. 14.

[9] See n. 17; also cf. n. 4.

[10] See n. 29.

[11] In this objectively unfavorable situation of having a rather small number of preserved examples, we lack even some data which surely could be easily accessible — namely, precise descriptions and photodocumentation. However, I was able to take a more detailed analysis of the monuments on the theritory of Yugoslavia and in Salonika, which provided certain details about the painted figures and scenes and all the preserved, still discernible inscriptions (some of them are being prepared for publishing).

[12] Cf. В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1948, p. 184 (Kincvisi) and 386, n. 168 (Safara), [in the 1986-ed, pp. 143, 184 and 266, n. 233]; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen-âge*, Bibliothèque des Cahiers archéologiques XI, Paris 1978, 161 (Kincvisi), 218 (Tchule) and 219 (Safara); Е. Привалова, *Роспись церкви „Вознесения" — „Амаглеба" в Озаани*, Ars Georgica 9 (Tbilisi 1987), p. 150, fig. 10 (p. 147), pl. 48, where are also mentioned the earlier examples from Kincvisi and Safara; for the dating of the Tree in Ozaani, see pp. 151—152 and resumé, pp. 188—189.

[13] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312—1453* (Sources and Documents in the History of Art Series) New Yersey 1972, 217—218; cf. also Г. Бабић, *Иконографски програм живописа*, 116, 118; T. Velmans, *op. cit.*, 215; M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, p. 142, n. 56.

[14] Cf. В. Н. Лазарев, *op. cit.*, Москва 1948, 173 (Melnik). /in the 1986-ed, p. 133/; Д. Панайотова, *Скални стенописи при Червен*, Археология (1965) кн. 1, pp 8—13, fig. 4; T. Velmans, *op. cit.*, 181 (Melnik), 182 (Tcherven); A. M. Nasta, *L'»Arbre de Jessé« dans la peinture Sud-Est européenne*, Revue des études Sud-Est européenne XIV, 1 (Bucarest 1976), p. 30, n. 4 (Tcherven).

[15] Cf. B. Todić, in M. Кашанин, M. Чанак Медић, J. Максимовић, Б. Тодић, M. Шакота: *Манастир Студеница*, Београд 1986, 178—179, fig. 130 (with bibliography); for dating see also В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*. Београд 1974, 34; Г. Бабић, *op. cit.*, 116; T. Velmans, *op. cit.*, 171; M. D. Taylor, *op. cit.*, 128—129, n. 14, fig. 16 (but this author dates the example from Studenica in the fourteenth century just because of its belonging to the group of the complex type of composition).

[16] S. Pelekanidis, Καστορία Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953, 28, πίν. 85, 86 (dating it in the eleventh century); N. Moutsopoulos, Καστορία. Παναγία ἡ Μαυριώτισσα Ἀθῆαι 1967, 34, 53, πίν. 5, 35, 36, 37 (dating this fresco-painting correctly in the thirteenth century); K. Kalokyris, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ [illegible] Θεσσαλονίκη 1972, 178 (however, here the Tree from Mavriotissa is given as an example from the eleventh century); Г. Бабић, op. cit., 116; S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Byzantine art in Greece: Kastoria*, Athens 1985, 72, 73, 81, fig. 19, 20 (p. 82—83). Also cf. A. M. Nasta, *L'»Arbre de Jessé«*, p. 31, n. 5; T. Velmans, *op. cit.*, 144; M. D. Taylor, *op. cit.*, 142; В. Н. Лазарев, *op. cit.*, Москва 1986, 134.

[17] D. T. Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 149, 152—153, 183, fig. 15; cf. also K. Kalokyris, *op. cit.*, 178; A. M. Nasta, *op. cit.*, p. 31, n. 5; Г. Бабић, *op. cit.*, 116, 117—118; T. Velmans, *op. cit.*, 215; M. D. Taylor, *op. cit.*, 142.

[18] Д. Коцо, П. Миљковић-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 73, 80, fig. 87, 88, 98, 98ª, 98ᵇ, sh. III, 3; В. J. Ђурић, *op. cit.*, 16 (with all the earlier bibliography); Г. Бабић, *op. cit.*, 116; T. Velmans, *op. cit.*, 167.

Fig. 2. Ozaani [after E. Privalova, Роспись церкви „Вознесения" — „Амаглеба" в Озаани, Ars Georgica 9 (Tbilisi 1987) p. 147, fig. 10]



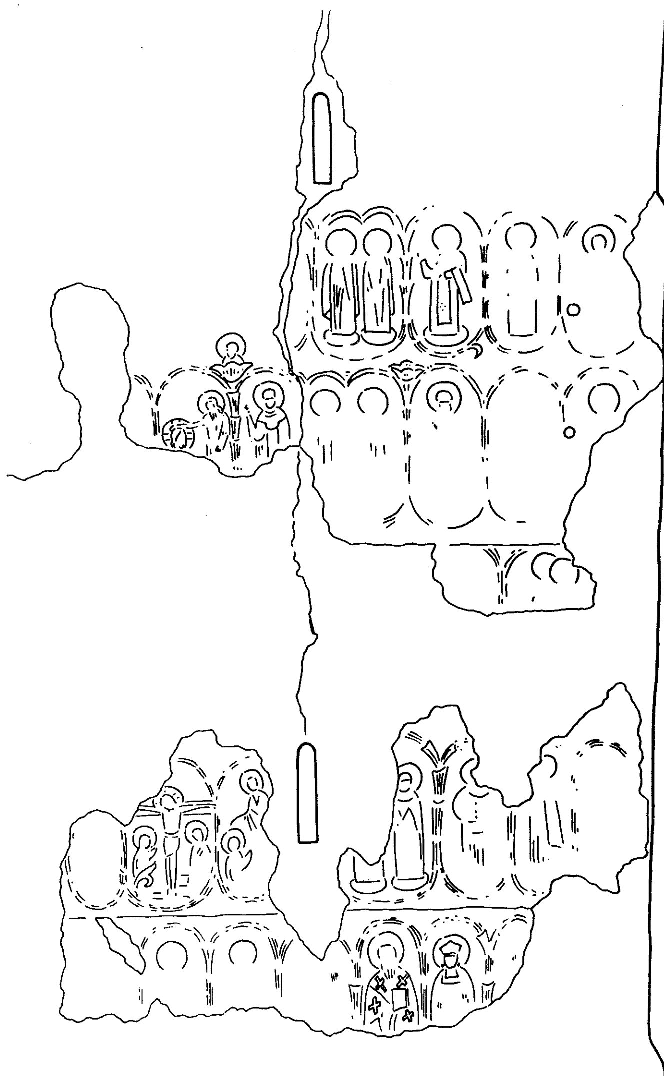


Fig. 3. Studenica (after B. Todić, Manastir Studenica, Freske, Beograd 1986, drawing by B. Živković, fig. 130)

cade of the thirteenth century),[19] Arilje (1296)[20] and of the Bogorodica Ljeviška in Prizren (1308—13);[21] the compositions from the south gallery of Holy Apostles in Salonika, originally dedicated to the Virgin (after 1315),[22] from the west wall of Dečani (fifth decade of the fourteenth century)[23] an the narthex of the church of the Virgin in Mateič (sixth decade of the fourteenth century).[24] The Tree from Studenica is very badly preserved, but its existence is very significant itself, especially if we have in mind that it is dated as early as in the fourth decade of the thirteenth century,[25] thus probably being the earliest example of the monumental painting of this theme in Serbia. As for the Tree from the church of the Saviour in Žiča, on the basis of certain details

[19] G. Millet-A. Frolow, *La peinture du moyen-âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, p. X, pl. 25; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 75, 132; Idem, *Византијске фреске*, 39; Б. Живковић, *Сопоћани, Цртежи фресака*, Београд 1984, 26; cf. also В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1948, 176, (Ibid, Москва 1986, 138); A. Watson, *The Imagery of the Tree of Jesse on the West Front of Orvieto Cathedral*, 161; S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle*, L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani, Beograd 1967, 43; K. Kalokyris, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, 178; A. M. Nasta, *L'»Arbe de Jessé«*, 30; Г. Бабић, *Иконографски програм живописа*, 116; T. Velmans, *La peinture murale byzantine*, 170; M. D. Taylor, *A Historiated Tree*, 128 ff. fig. 8—10.

[20] V. Petković, *La peinture serbe du moyen-âge*, II, Beograd 1934, pl. XXXI; Н. Л. Окунев, *Ариље, Памятникъ сербскаго искусства XIII вѣка*, Seminarium Kondakovianum VIII (Praha 1936), 231—233, sh. I, 56; G. Millet — A. Frolow, *op. cit.*, II, p. X, pls. 91—93, 103; С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, fig. 8—11; Б. Живковић, *Ариље, Распоред фресака*, Београд 1970, drawing 45; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 44; cf. also В. Н. Лазарев, *op. cit.*, Москва 1948, 178, (*ibid*, Москва 1986, 139); A. Watson, *op. cit.*, 162 ff; Д. Медаковић, *Представе античких философа и сивила у живопису Богородице Љевишке*, Зборник радова Византолошког института 6 (Београд 1960), 43—57; S. Dufrenne, *op. cit.*, 43; Н. Давидовић-Радовановић, *Сибила царица етиопска у живопису Богородице Љевишке*, Зборник за ликовне уметности 9 (Нови Сад 1973), 29—42, drawing 2; K. Kalokyris, *op. cit.*, 178; A . M. Nasta, *op. cit.*, p. 30, n. 4; Г. Бабић, *op. cit.*, 116 118; T. Velmans, *op. cit.*, 164; M. D. Taylor, *op. cit.*, 128 ff. fig. 11—12.

[21] Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 74—76 and drawing on p. 139; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 49; Г. Бабић, *Иконографски програм живописа*, 106, 116, 118; cf. also Д. Медаковић, *op. cit.*, 43—57 and drawings pp. 45, 48, 51; Н. Давидовић-Радовановић, *op. cit.*, 29—42, drawing 1; K. Kalokyris, *op. cit.*, 179; A. M. Nasta, *op. cit.*, p. 30, n. 4; T. Velmans, *op. cit.*, 237; M. D. Taylor, *op. cit.*, 128 ff, fig. 15; В. Н. Лазарев, *op. cit.*, Москва 1986, 176.

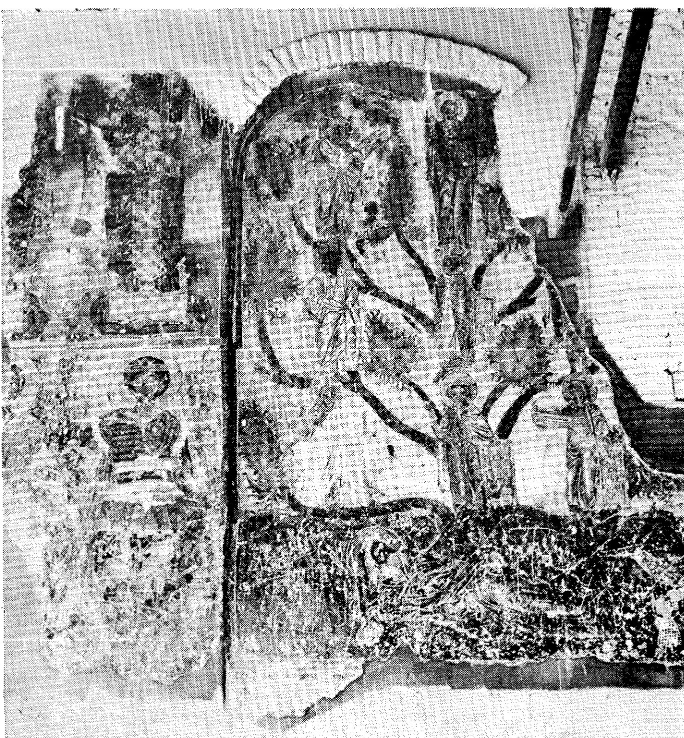
[22] A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, Art et société à Byzance sous les Paléologuos, Venice 1971, 86—87, fig. 19—21; N. Nikonanos, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Thessaloniki 1986, 59, pl. 24; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 148—175, pl. 91, sh. 91, 91 a-f (pp. 58—61); cf. also A. M. Nasta, *op. cit.*, 30, 40, 41, 43, 44; Г. Бабић, *Иконографски програм живописа*, 116; T. Velmans, *op. cit.*, 207; M. D. Taylor, *op. cit.*, 129 ff, fig. 17.

[23] В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 51—53, pl. CCLXIX—CCLXXI; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 57; for new, correct dating see Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981), 111—135; cf. also В. Н. Лазарев, *op. cit.*, Москва 1948, p. 375, n. 111 (*ibid*, Москва 1986, 260); A. Watson, *Imagery*, pp. 155, 157, 162, pl. 5; K. Kalokyris, *op. cit.*, 178—179; A. M. Nasta, *op. cit.*, 30, 42—43; T. Velmans, *op. cit.*, 224; M. D. Taylor, *op. cit.*, 128 ff. fig. 13—14.

[24] Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности — 2. Црква Свете Богородице — Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII—VIII (1929—1930), 109, fig. 20, sh. II, 121; G. Millet — T. Velmans, *La peinture du moyen-âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 54—55; В. Ј. Ђурић. *op. cit.*, 70; cf. also K. Kalokyris, *op. cit.*, 179; A. M. Nasta, *op. cit.*, p. 30, n. 4; T. Velmans, *op. cit.*, 230.

[25] Cf. n. 15.

Fig. 4. Kastoria (photo V. J. Đurić)



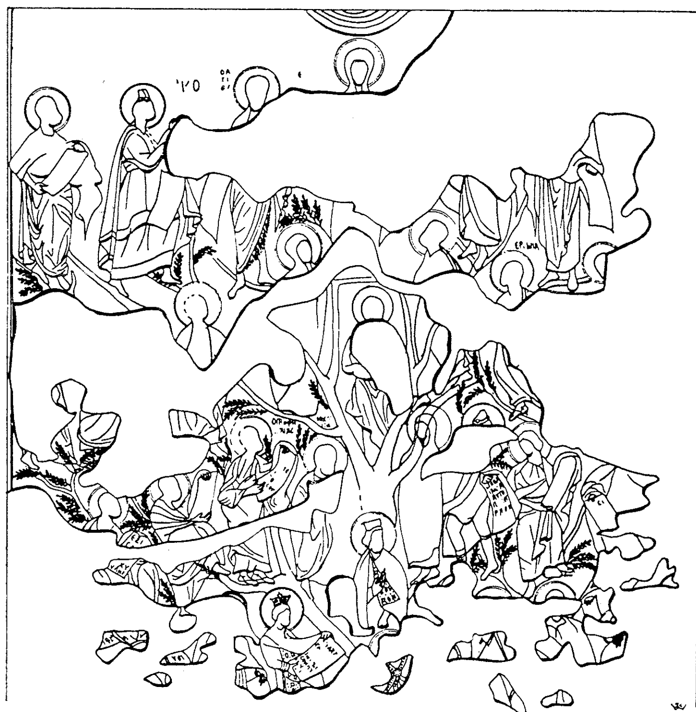


Fig. 5. Trebizond (after D. T. Rice, The Church of Hagia Sophia at Trebizond, Edinburgh 1968, fig. 15)

noted at the beginning of this century and a few remaining fragments, authors conclude that it existed in the exonarthex.[26] The composition from the narthex of the Monastery Morača is on the layer of the sixteenth century (today), but it was taken into consideration, with a certain precaution, because it probably reflect the original iconographic theme from the thirteenth century.[27]

The mentioned example from Constantinople, which could be loosely dated somewhere in between the eleventh century (when the church was built) and the fourteenth century (i. e. short before its existence was noted),[28] and of which we do not even know to what type it belonged, could have been essential for understanding of the evolution and spread of the theme in East-Christian world. Everything tells us that we should be very cautious in trying to suggest some solutions to that problem.

Even among the earliest examples of this theme in the Byzantine mural painting of the thirteenth century, two, already known, distinctive types of the iconographic presentation of the theme can be clearly distinguished: the simple and complex. But, generally speaking, these two types are in certain corellation and, in the view of the making of their iconography, the occurrence of the latter should not be considered as isolated from the former. In the simple type, only individual figures appear in the branches of the genealogical stem (which can be in the form of both tree and acanthus vine), while in the complex type (where the genealogical stem is always exclusively in the form of vine), there are some figural scenes inserted in the vine roundels. It should be mentioned that this theme, in its iconographically simpler form — with no figural scenes, is also present in the illustrated manuscripts from the thirteenth century (in Armenia,[29] Greece[30]). Interestingly enough, the Tree of Jesse in some Armenian manuscripts, though of the simple type, is presented in the form of acanthus vine, which is the characteristic of the other, complex type of that composition.[31] According to the preserved examples, the simple type in the form of the tree appears in the Byzantine mural painting mainly in the thirteenth century — which might make us think that it is more traditional — but the miniature painting shows that it is not the only form in which the simple, standard, type appears in the thirteenth century. It is very unlikely that all three forms of the composition in the thirteenth century (simple with tree, simple with vine, and complex — with vine) show the characteristics of one single, the same prototype, which means that the theme in the Byzantine art must have had its own, autonomous evolution until that period, regardless of whether there was a certain initial stimulus from the West or not. Even if there was a western archetype that at some moment appeared in the Byzantine world — either in monumental or miniature painting, and not before the thirteenth century — this variety of forms brings us to believe that the archetype would not be further reproduced in its initial form, or at least — not in both kinds of painting. And it is even harder to believe that there were several various prototypes influencing the Byzantine art from outside at the very same time. Thus, the diversity of the earliest preserved examples make us suspect that the moment of the first appearance of the Tree of Jesse, as an iconographic theme, in the Byzantine art should rather be looked for in an earlier period of its history.

The earliest example of the theme in the East was the mosaic one from the west wall of the basilica of the Nativity in Bethlehem (from 1169), unfortunately unpreserved, which, according to literary sources, was made in the Byzantine style, or by a Greek master.[32] Who created its iconographic render-

---

[26] В. Р. Петковић, *Спасова црква у Жичи,* Београд 1912, 74, fig. 78; М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича,* Београд 1969, 198—199; Г. Суботић, *Манастир Жича,* Београд 1984, 21; Б. Живковић, *Жича, Цртежи фресака,* Београд 1985, 11; cf. also Г. Бабић, *op. cit.,* 116, 118; T. Velmans, *op. cit.,* 173.

[27] С. Петковић, *Морача,* Београд 1986, 46, pl. 18, 19, drawing p. 253; cf. also A. M. Nasta, *op. cit.,* 30, 31, 43, fig.. 7; M. D. Taylor, *op. cit.,* 129, fig. 18.

[28] Cf. n. 13.

[29] Cf. S. Der Nersessian, *Armenian Manucripts in the Walters Art Gallery,* Baltimore 1973, pp. 26—27, particularly n. 58 with bibliography for some of such representations of the Tree of Jesse; also see Л. А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении,* Москва 1977, fig. 137 (Gospel, Erevan N. 7651) and 142 (Gospel, Erevan N. 9422); Heide und Helmut Buschhausen, *Armenische Handschriften der Mechitaristen in Wien,* Wien 1981, fig. 16 a (Jerusalem N. 2568), 16 b (Cod. 278) and 19 (Gospel, Erevan N. 7651); E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Akopian, *La miniature Arménienne XIII[e]—XIV[e] siècles. Collection du Matenadaran. Erevan,* Léningrad 1984, pl. 113 (Lectionary, N. 979) and 138 (Gospel, N. 9422). All examples are the examples of the Tree of Jesse as an illustration of the beginning of the text of St. Matthew's Gospel.

[30] There is an example, dated in the beginning of the thirteenth century from Mytilene — a miniature also in connection with St. Matthew's text, which resembles the Tree of Jesse; see P. L. Vocotopoulos, *L'Évangile illustré de Mytilène,* Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200 (à l'occasion de la Celebration de 800 ans du monastère de Studenica et de centième anniversaire de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts. September 1986) Beograd 1988, pp. 377, 380, fig. 6.

[31] See n. 29.

[32] For the general facts and descriptions of the wall mosaics in the Church of the Nativity and the bibliography, see one of the latest studies — V. Tzaferis, *The Wall Mosaics in the Church of the Nativity, Bethlehem,* Actes du XV[e] Congrès international d'études byzantin (Athènes 1976) II. Art et archéologie. Communications, B, Athènes 1981, 891—900. Our knowledge of that composition of Tree of Jesse is based on the descriptions left by F. Quaresimus, a pilgrim from the sixteenth century (F. Quaresimus, *Historica Theologica et Moralis Terrae Sanctae Elucidatio,* Antwerp. 1639, vol. II, 645).

Among the early scholary accounts of the composition in Bethlehem is that one given by Ch. Diehl (cf *Manuel d'art byzantin,* II, Paris 1926[2], 562—563; the first ed. was printed in 1910), who finds in it the influence of Greek, or rather Byzantine art. However, E. Mâle (in *L'art religieux du XII[e]*

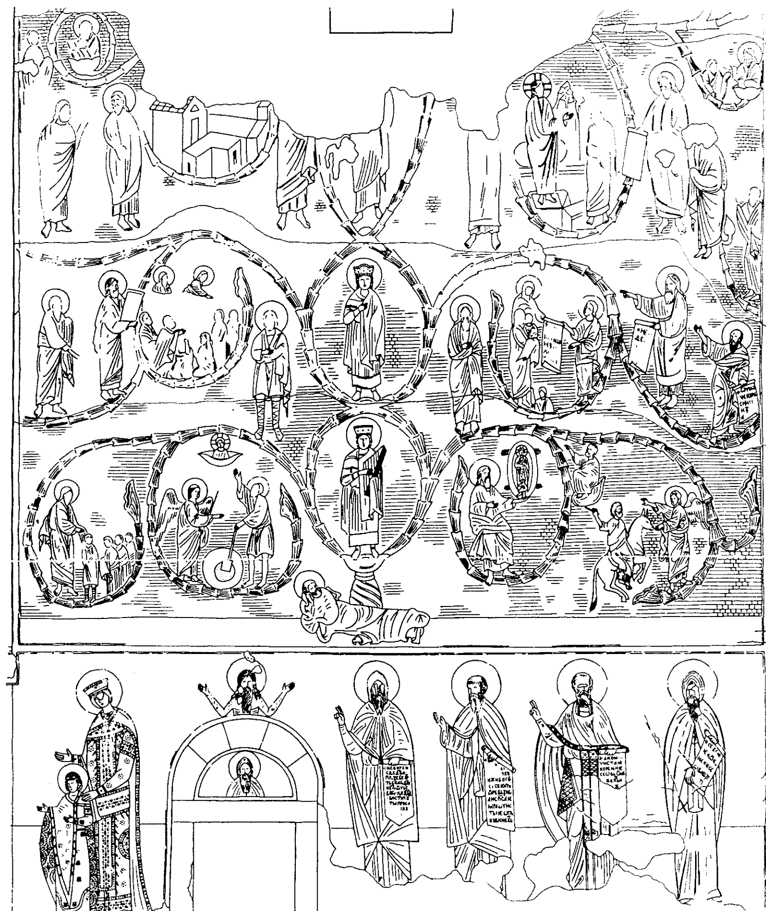


Fig. 6. Sopoćani (after B. Živković, Sopoćani. Crteži fresaka, Beograd 1984, 26)

siècle en France, 175) believes that the iconography of the composition in Bethlehem was created under the French influence, although it was made by a Greek artist. His reason for believing so is that some texts held by the painted prophets are the same as texts of the prophets in one of the so-called Prophet drama from Limoges. He generally considers the influence of this Prophet drama to be decisive for the inclusion of the prophets in the Tree of Jesse on the window of the Cathedral in Chartres, the copy of »the first« example of the twelfth century from St. Denis, which means that this kind of drama played an essential role in the final constitution of the iconography of the Tree of Jesse composition (the earlier form of the theme, from the eleventh and twelfth centuries, he calls »la forme rudimentaire«, ibid, n. 2, p. 171). That was the suggestion which was thrown out by Abbé Corblet in *»Etude iconographique sur l'Arbre de Jessé«,* Revue de l'art chrétien (Paris, February 1860), pp. 51—52. A. Watson (in *The Early Iconography of the Tree of Jesse)* points out that some of the arguments intended to be quite valueless (the second chapter of his book is dedicated to this problem, pp. 9—36, but see particularly the Conclusion, p. 143; for the Tree of Jesse in the Church of Nativity in Bethlehem, see pp. 18—19, 25).

E. Mâle's opinion about the influence of the Prophet drama is also quoted by N. L. Okunjev, who does not exclude the possibility of the Western influence on the iconography of the prophets and Sibyl in the composition in Bethlehem, though it was made by a Greek master in the Byzantine style (Н. Л. Окуневъ, *Арилье,* S. Kondakovianum VIII, Praha 1936, p. 233).

E. Mâle's thesis is clearly refused by A. Grabar (in *La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris 1928) although he does not claim that the Tree in Bethlehem is a work of Byzantine art (pp. 278—279).

In his study *A Historiated Tree of Jesse,* M. D. Taylor mentions the Tree in Bethlehem as »a Crusader, not Orthodox undertaking«, stating that it »might have sparked the limited Eastern interest in the form« *(op. cit.,* n. 56, p. 142), which is shown by the examples outside the group of complex type of Trees, of which he notes only those at Kastoria and Trebizond until near the date of the Sopoćani's example, »hardly enough to reveal a flourishing tradition« in the Byzantine or Orthodox world *(ibid,* 142).

V. N. Lazarev also mentions the Tree of Jesse in Bethlehem, naming the painters Jephrem and Basil *(op. cit.,* ed. 1948, p. 131; cf. *ibid,* ed. 1986, p. 104); K. Kalokyris includes this composition from the twelfth century in the examples of the East-Christian world, with no further explanation *(op. cit.,* 178); cf. also Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина,* 116.

ing and whether there was an older byzantine model are the questions that will remain unanswered, because there are no materials which would help us make an answer. From the existing notes however we can conclude that it belonged to the simple (or standard) type of the genealogical stem. But still, from none of the existing publications can one find out for certain in what connection this Tree was with other examples of the theme, both in the Byzantine East and in the West.

Speculating about the role of the East and the West in the evolution of the basic iconographic pattern of the Tree of Jesse, there is another possibility that should be considered — the possibility of the common models from an earlier period in the history of art (the question of the origin of the essential iconographic details characteristic for all the forms and aspects of this composition is still open in the West as well).[33] The fact is that both Western and Byzantine Trees have some common iconographic features, no matter whether they are the product of the mutual influence or they were created independently but on the common or very similar initial literary basis.

The following characteristics are common and essential for all the types and forms of the our examples: the recumbent figure of Jesse presented as the root, from which the genealogical stem (either in the form of tree crown or of vine roundels) branches,[34] individual figures from Old Testament dis-

[33] Cf. A. Watson, *op. cit.,* where the author dedicates each chapter to a certain problem of this kind — the origin of form and of particular iconographic details, in relation to the literary sources, as well as wider iconographic parallels. It is also interesting to compare the study of A. Nasta, *Sources orientales dans l'iconographie Sud-Est Européenne. L'Arbre de Jessé,* 899—909.

[34] The only example where Jesse is not presented is the one in Morača. In that example there is only a strangely placed drapery, as of a lying figure (of Jesse) which, for some reason, was not painted. The figure of Jesse is not

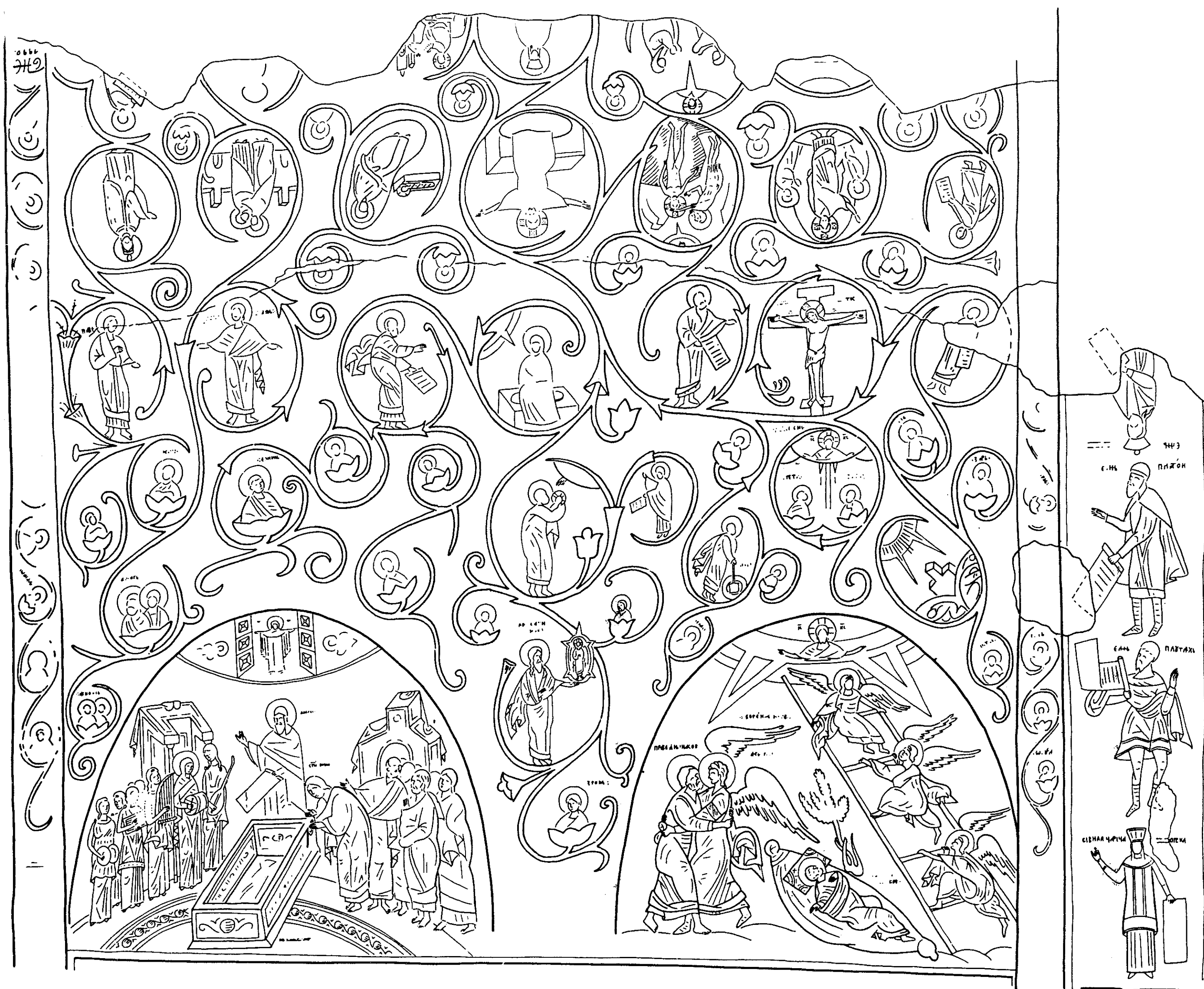


Fig. 7.
Prizren (drawing by B. Živković)

posed among its branches,[35] and the figure of Virgin or Christ at the top of the Tree.[36] The arrangement of the figures is such that several vertical rows, as well as some horizontal, are discernible. As a rule, the central vertical line is particularly emphasised — containing a number of the figures of the Old Testament kings, Christ's ancestors according to the flesh, between the figure of Jesse at the bottom and the figure of Christ, or Virgin, at the top. The Tree from Arilje and, to some extent, that from Bogorodica Ljeviška are the exceptions from this compositional rule, but only for practical reasons.[37]

Lateral vertical rows mainly present the prophets, but the other descendants of Jesse, and even the older ancestors from genealogy are present as well, especially in the complex type of the Tree.[38]

---

preserved in the examples from Hagia Sophia in Trebizond and Holy Apostles in Salonika, and for the figures in the Trees of Studenica and Bogorodica Ljeviška, both being in a very bad state, it is not at all clear where and how Jesse was presented. About the textual sources of the characteristic position of Jesse, cf. A. M. Nasta, *L'»Arbre de Jessé« dans la peinture Sud-Est européenne,* 31 — pointing out the relation with the book of Genesis 17, 6 and 35, 10—11.

35 Somewhere it is the whole figure, elsewhere only the bust. In the simple type of the Tree in Kastoria and Trebizond all the figures are standing. In Manastir only the kings are painted as whole figures, while the prophets among the branches of the Tree are presented as busts. In the complex type, only some characters, those in the calyces of the Tree and usually those in lateral, marginal rows, are presented with busts, while all the others are whole figures. The example from Mateič is a single one with only busts.

36 If the central vertical row ends with the Virgin, she holds the Child in her arms (for instance, in Mavriotissa; in Trebizond, the Virgin is also at the top, but, because of the damage, we cannot see whether, or rather in what way, she held the Child). In the other examples the Virgin and Christ are presented respectively; Christ is always at the top, usually seated on the throne, either as Emmanuil or as matured. However, in Studenica, Sopoćani and Arilje, the upper part of the composition is lost, and therefore we do not know how it was conceived. (In Arilje, it seems that a standing figure in the upper zone, by the very southern edge of the wall, presented Christ.) In this latter kind of the iconographic solution, beside the Virgin (who only in Holy Apostles does not appear directly in the Tree, in the central row of the individual standing sigures but she is depicted, with Child, in the central medallion of the domical valut of this bay), in Dečani, Mateič and Morača, Archangel Gabriel is presented as well — in the other words, here the composition is supplemented at the top with the theme of Annunciation.

37 The composition in Arilje is the only one with no accented central vertical axis. However, most of the space on which its central axis should be expected is occupied by window and door hole. Because of that the figure of Jesse itself is placed in the southern part of the composition, while David and Solomon, one above the other, are placed on the same side of the wall, somewhat more towards the centre.

The branchy composition in Bogorodica Ljeviška has the central vertical axis, but since it is placed on the vault, the position of the figures clearly devides the composition into two parts. Thus, one central row, which begins on the west part of the vault ends with the seated figure of the Virgin at the top, while the other row, on the east half, ends with the figure of the Christ on the throne. As we said before, it is uncertain where Jesse himself was presented.

38 They are also sometimes presented as whole standing figures and sometimes as busts. The largest number of the Old Testament characters we find in the Three of Dečani, particularly Christ's ancestors from genealogy, according



Fig. 8. Dečani (photo Z. Mladenović)

Some of our examples (mostly of the complex type) contain, or are surrounded by, a number of selected figures out of Moses's Law together with the Old Testament prophets who foresaw and foretold the Mystery of Incarnation.[39] That is not odd, because such figures also appear in Byzantine literary sources, very early and in the similar contexts.[40]

As for the complex type of the Tree of Jesse in the monumental painting, it is characterized with the iconographic extension of the theme by some small figural scenes, not only with the episodes from the Old Testament, but from the New Testament as well — which surely is an enrichment of the theme in the iconological sense.[41]

Almost all the Trees in Serbia, as well as the one in Holy Apostles in Salonika, which resembles them a great deal, are of the complex type. The only Tree in Serbia with no figural scenes is the one in Mateič. And there is a case of the Tree from Arilje, and maybe another one from Studenica, that are not

to the flesh, and the names of them all are from the opening text of St. Matthew's Gospel (1, 1—16), beginning with Abraham. But in Arilje, for example, there is a figure marked as Enoch who belongs in the group of the oldest forefathers, mentioned in the genealogy even before Abraham (only in the Gospel according to St. Luke 3, 37). Possibly there were other such examples, but many of the signatures are lost and so we lack information about it.

39 In Arilje (as well as in Bethlehem) the standing figure of Sibyl, »The Empress of Ethiopia« (identified with the Old Testament Queen of Saba), is directly included in the Tree of Jesse, carrying the scroll, the text of which is indiscernible. This figure reappears in the outer narthex of Bogorodica Ljeviška, this time beside the antique philosophers Plato and Plutarch (there are also remnants of another standing figure which cannot be identified), who — all carrying written scrolls, consisting a larger row painted on the soffit of the northern arch of the outer narthex as a parallel to the prophets from the so-called theme »The Prophets from on High« on the neighboring arches — supplement the composition of the Tree of Jesse, thus forming a very interesting programme whole. — Cf. Д. Медаковић, *Представе античких философа и сивила,* 43 ff; Н. Давидовић-Радовановић, *Сивила царица етиопска,* 29 ff; Г. Бабић in *Богородица Љевишка,* 76 (with bibliography, n. 67—68); idem, *Иконографски програм живописа,* 118; M. D. Taylor, *A. Historiated Tree,* 128.

Similar iconographic conotations are also indicated by the traces of those strange figures on the western wall of the outher narthex of the Church of St. Saviour in Žiča, where, as we said before, nothing is left of the Tree itself (which was on the nothern wall) — cf. note 26. As for the Tree in Mateič, it should be mentioned that in the damaged lower horizontal row, in the same level with the lying Jesse, there were a number of standing figures (in the positions characteristic for the presentation of antique philosophers), damaged and quite faded, that might represent the selected characters from other nations of the antique world, out of the Moses's Law (cf. G. Millet — T. Velmans, *La peinture,* IV, pl. 54). The presence of the antique sages, and the »converted« mantis Balaam (presented usually within the figural scene in the complex type of the Tre[illegible] and Sibyl is also mentioned in the Painter's Manual (Δι[illegible]σου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Ἐν Πετρουπόλει 1909. 84), where is suggested that they should be painted in the same level with the figure of Jesse — as it seems to have been the case in Mateič. Balaam is also represented among the mentioned prophets on the soffit of the arches of the outer narthex in Bogorodica Ljeviška.

40 This has been widely written about. Apart from the bibliography mentioned in the previous note (39), see M. D. Taylor, *A Historiated Tree,* pp. 135—138, 141 and the bibliography he mentiones in the notes of the quoted pages.

41 Cf. two studies by M. D. Taylor, *op. cit.,* and *The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto,* The Art Bulletin 54 (1972), 403—417 (including the bibliography); also A. M. Nasta, *L'»Arbre de Jessé« dans la peinture Sud-Est européenne,* 29 ff. For the representations of particular compositions of this type (in the following text), see the works from the bibliography given for each monument respectively.

Fig. 9. Cilician Gospel (Jerusalem) N. 2568 (after Heide und Helmut Buschhausen, Armenische Handschriften der Mehitaristen in Wien, Wien 1981, fig. 16 a)





Fig. 10. Cilician Gospel (Erevan) N. 7651 (after Heide und Helmut Buschhausen, op. cit., fig. 19)

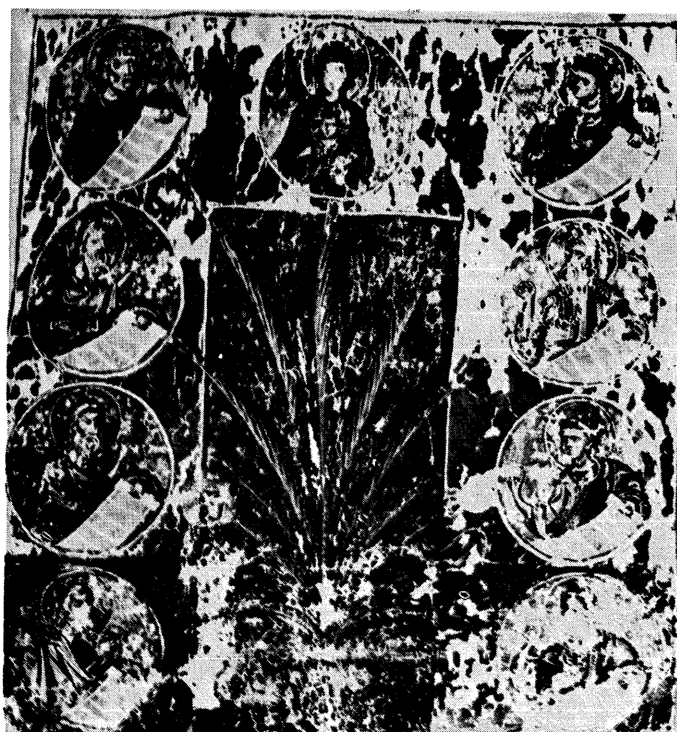


Fig. 11. Gospel, Lyceum of Mytilene 9, fol 8v (after P. L. Vocotopoulos, L'Evangile illustré de Mytilène, Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200, Beograd 1988, fig. 6)

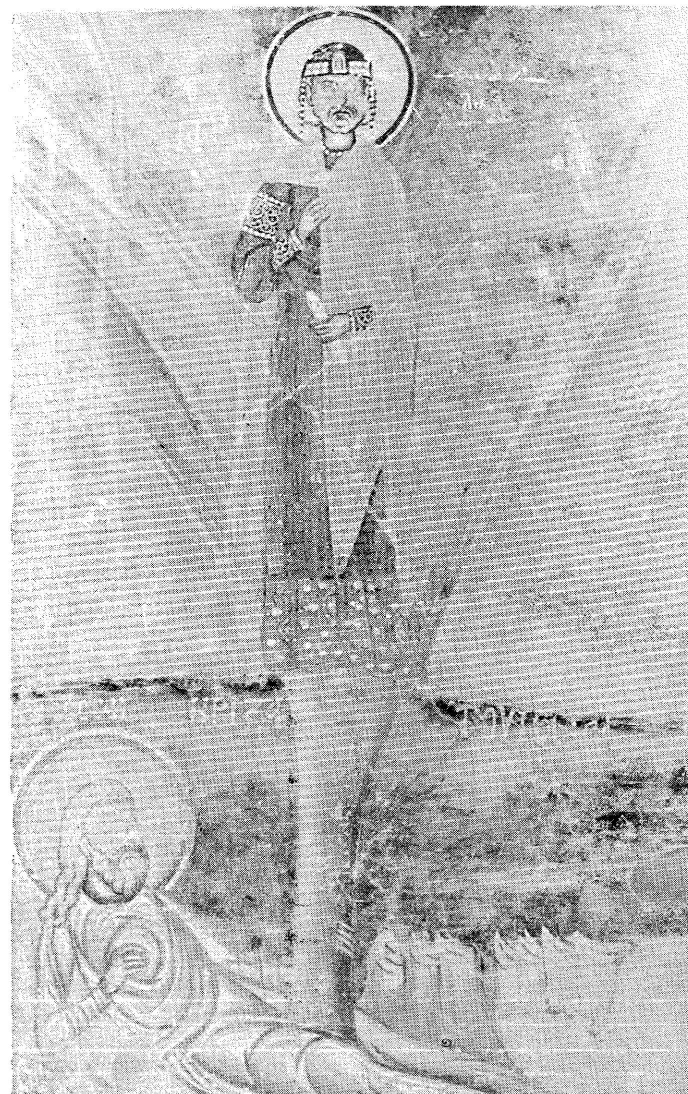


Fig. 12. Manastir, detail: Jesse and David (photo G. Babić)

very developed although being the complex type. The other examples, those from Georgia, as well as those from Kastoria, Manastir and Trebizond and also that one from Tarsos, belong to the simple type. The little scenes inside the complex compositions are more or less recurrent, but none of the Tree scheme appears twice. A great deal of research is yet to be done to enable us to explain, both iconographically and iconologically, these scenes, but that is the problem of its own. Mr. M. D. Taylor is one of the scholars to be recently occupied with these problems, but even he fails to identify all the detailes.[42] Also, he considers the New Testament scenes to be only modifications of the Old Testament episodes of the Italian archetype from Orvieto.[43] His hypothesis about the translation of an unpreserved western archetype from Orvieto (dated in the seventh decade of the thirteenth century) to the East, and about the influence of its presumed eastern variant on the Trees in Sopoćani and further in the Sout-East Europe, can not be uncritically accepted, because of the lack of

[42] Taylor does not seem to be familiar with all the inscriptions from the Serbian monuments and from the Holy Apostles in Salonika (though they belong to the type that he has been particularly interested in), or at least he does not mention them in connection with the identification of the scenes. He neither mentions all the scenes nor interpret them respectively — except those from Orvieto, actually explaining the relation with the examples of the Byzantine tradition only as regarding these scenes (in the same way he regards a few iconographic motifs in Eastern Trees, in his article *Three local motifs in Moldavian Trees of Jesse, with an excursus on the liturgical basis of the exterior mural programs,* Revue des études Sud-Est européenne XII, 2, Bucarest 1974, 267—275). Indeed, some scenes and iconographic details (at least of the Serbian Trees from the thirteenth and fourteenth centuries) have not been published yet (for those from Holy Apostles cf. Ch. Stephan, *op. cit.,* Worms 1986), and without previous research on the location or suitable (detailed) photodocumentation, no final conclusions about these problems can be reached. In my research on the location, especially in Dečani (and, the upper part of the composition in Dečani is almost unknown to most of the investigators), I gathered certain information which may provide some new identifications of the scenes and iconographic details, which have never been discussed up to now. (There are many similarities between Dečani and Holy Apostles, but there are also some diferences). I prepare for publishing a detailed account of these iconographic pecularities, including the inscriptions, especially those concerning the Tree of Jesse in Dečani.

[43] Idem, *A Historiated Tree,* 132—134, 161 (and passim).

Fig. 13. Morača (after S. Petković, Morača, Beograd 1986, drawing by D. Todorović, p. 253)

any definite arguments. Furthermore, the whole painting in Sopoćani reveals a tipically Byzantine tradition and represents the contemporary trends in Byzantine art. Still, the preserved example of Tree of Jesse from Orvieto (dated in the fourteenth century and presumably modeled on the lost archetype) is the only western Tree we know about that is of the complex type, in the way characteristic for the noted monuments of the Byzantine tradition. The iconography of the complex type could be further speculated about, including a carefully examination of the monuments of the sixteenth and seventeenth centuries, in which even the inscriptions are well preserved and which are in some cases of a remarkable iconographic resemblance with our exemples from the thirteenth and fourteenth centuries.

As it has already been pointed out by previous authors, the Tree of Jesse contains and unites really two basic subjects: that of the ancestry of Christ according to the flesh, and that of the prophecy of his corporeal appearance in the world as the Saviour.[44] Accordingly, the iconography of this theme is significantly determined by the fact that the theme is based on the verses from the Book of Isaiah (11,1), understood as the prophecy of the coming of the Saviour out of the root of Jesse, connected with Isaiah's prophecy of the birth of Emmanuel (7, 14). And these verses from the Old Testament were directly connected by the iconographers and painters with Christ's genealogy from the beginning of St. Matthew's Gospel (1, 1—17). [Thus, it is no wonder that the examples of the Tree in the manuscripts appear exactly as the illustrations of that particular part of the Gospel.[45]]

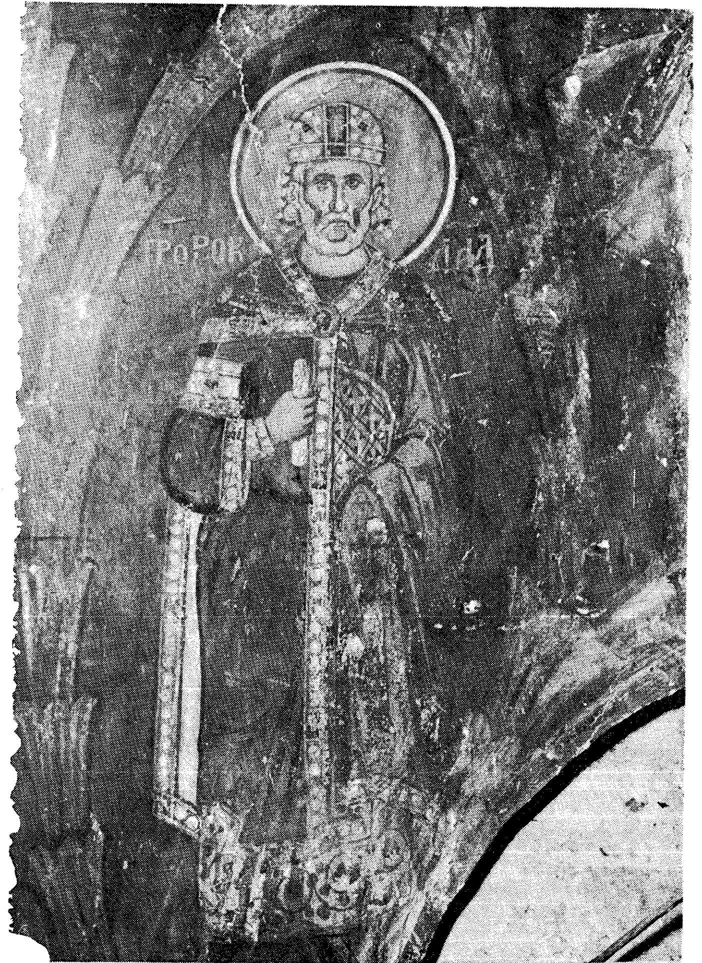


Fig. 14. Arilje, detail: Prophet David (photo Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Srbia, Belgrade)

There is another significant fact concerning the literary sources of that mural-painting theme — namely, the subject-matters constituing it show a close relation or a direct connection with ancient Byzantine hymnographic-liturgical, that is to say literary sources, used in the Byzantine church service (especially in those at the eve of the feast of Nativity or some other, feasts of Holy Virgin). Their subject could later be expanded and made iconographically complex.[46]

---

[44] Cf. ibid, 125.

[45] Cf. n. 29, 30.

[46] Although the relation between the hymnographic-liturgical texts used for church service and the themes of

One part of the literary basic of the theme are the verses of liturgical hymns, read during the mentioned hollidays and usually celebrating the Mother of God as »the branch from the root of Jesse« and Christ as its »flower«.[47] The most tipical example of this is in Sopoćani, as well as in Manastir.[47a] The appearance of a number of the Old Testament figures also have its parallel in the liturgical texts, especially in the pre-Christmas services for two Sundays celebrating the Ancestors.[48]

The other part are the verses from the Bible itself — the lessons read on the vespers of the same feasts of the Virgin and Christ. Sometimes those verses can be found at the scrolls held by the prophets in the paintings, which is very clearly the case with the fresco in the church of Panagia Mavriotissa in Kastoria. In that painting each of the eight Old Testament figures present hold a scroll with the selected liturgical texts.[49] At least, in connection with

the church painting have been discussed already (in the given bibliography and elsewhere), I would like here to summarize shortly that kind of sources or textual-liturgical parallels concerning the theme of the Tree of Jesse, since I consider them to be a significant element of the question of the authenticity of this theme in the art tradition discussed here.

[47] Cf. Г. Бабић, *Иконографски програм живописа*, p. 117, n. 73.

[47a] More about it further in the text; see particularly n. 51, 52.

[48] For the services of Sundays of Holy Forefathers and Holy Fathers, see M. Скабалланович, *Рождество Христово*, in *Христианские праздники*, 4, Кіевъ 1916, 48—58; E. Mercénier, *La prière des église de rite byzantin*, II, 1, *Fêtes fixes*, Chevetogne 1953, 42—43, 178; J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, I. *Le cycle des douze mois*, Orientalia Christiana Analecta 165 (Rome 1962), pp. 134/135—136/137; regarding the Tree of Jesse, also cf. S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, 43; M. D. Taylor, *A Historiated Tree*, 162—163, 172.

[49] ...as Mrs G. Babić has pointed out in her study *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, pp. 117—118, suggesting the possible significance of the fact upon the evolution of this theme in Byzantine art of that time. Even the verses of Isaiah, which are the very basis of the theme (Is. 11, 1—10), have been read from the early times as one of the lessons during the vesper on the eve of the Nativity. For the quotations at the scrolls held by the prophets David, Solomon and Habakkuk, also cf. K. Kalokyris, *op. cit.*, 178.

Some identified, but not yet published texts from other examples of the Tree of Jesse show the same — for example those from Manastir and Mateič. For other examples, especially those of the complex type, see the following text.



Fig. 15. Arilje, detail: Prophet Aron (photo Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Srbia, Belgrade)



Fig. 16. Arilje, detail: Nativity of Christ (photo Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Srbia, Belgrade)

Fig. 17. Manastir, detail: Prophet Amos (photo G. Subotić)



our theme and mentioned pre-Christmas services that celebrate the ancestors of Christ, two characteristic readings from New Testament books are to be noted in the same context as well — the Apostle and Gospel passages (Hebr. 11, 9—40; Mt. 1, 1—17) of the liturgy for the Sunday of the Ancestors.[49a] Speaking about the verses from the Bible, it should be mentioned that in the recently published Tree of the complex type from Holy Apostles (by Ch. Stephan) all numerous texts are also quotations from the Bible,[49b] as well as, it seems, those from other, serbian complex Trees. But also they are too complicate to be explained only in this, general way, and it has, yet, to be made out whether them all are directly taken from the church service (although the most of them are well known being read as lessons of several feasts' services).

There is another iconographic detail of great importance for the problem of the autochtonity and originality of this theme in the Byzantine mural painting, which has not yet been pointed out. That is the appearance of the celebrated church poets, very popular in the Byzantine world, either in the composition itself or connected with it, in the same programme context, and as early as in the thirteenth century. Accordingly, it is not only the quotations from their literary works that are present on the frescoes, but the poets appear themselves — to celebrate the Act of Incarnation. (This particularity has never been remarked in the known parallel and older examples in the West, either in Orvieto, which Taylor considers to be so significant.) Moreover, this original detail is present not only in the important monuments, but in the provincial ones as well, and also in both types of the composition. Holy poets in the narthex of Sopoćani hold the scrolls with the verses mentioning the Tree of Jesse.[50] Two of the six poets presented there definitely are St. Cosmas of Maiuma and St. John of Damascus, and the poems they hold are from their canons for the morning service of the Nativity, on 25th of December.[51] In the Tree in Manastir — which is, unlike the one in Sopoćani, of the simple type with no figural scenes — the poets St. Cosmas and St. Joseph, St. John of Damascus and St. Theodore the Studite are represented, and with the very similar hymonographic inscriptions on their scrolls.[52] The Tree in the church of Mateič includes the busts of St. John of Damascus and St. Cosmas of Maiuma, with the verses on the scrolls also celebrating the Incarnation.[53] Another interesting detail in this hymnographic-liturgical context is that in the Tree in Mateič, as well as in the Tree of Manastir, David and Solomon are presented twice — firstly, in the central genealogical stem, and secondly as the prophets holding the verses based on the Bible and of the same praising character.[54]

It can be concluded that the theme of Tree of Jesse, just the same as a number of other themes characteristic for the Byzantine church painting, especially of the second half of the thirteenth and the first half of the fourteenth century, testify to the general phenomenon of that period and Byzantine art in general — that is to say — the hymnographic-liturgical subject-matters, those of immediate liturgical church experience, have inspired the monumental church painting, finding another way of realisation through the language of the iconographers and fresco painters. Returning to the question of authenticity of the theme in the Byzantine world,

[49a] Cf. M. Скабалланович, *op. cit.*, 56; J. Mateos, *op. cit.*, 136/137.

[49b] Cf. Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, 152—157.



Fig. 18. Sopoćani, Inscription on the scroll of Holy Poet (St. Cosmas of Maiuma)

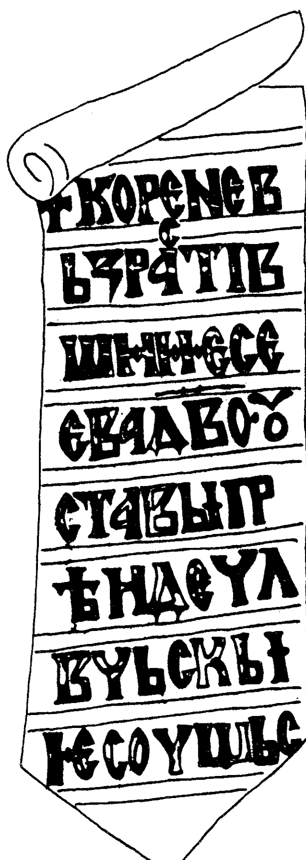


Fig. 19. Sopoćani, Inscription on the scroll of Holy Poet (St. John of Damascus)

[50] Cf. Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 26, 28.

[51] *Ibid*, 28; S. Dufrenne, *L'enrichissement*, p. 43, n. 57a These are the following texts: † жезл ѿ корене юсеѡва и цвѣтьць ѿ него х͠ь ·<ѿ> д(ѣ)вы прозебль юсть [the morning service of Nativity, 25th December, canon 1st (by Cosmas), ode 4th, hirmos] and † Корене възрастивши Юсеева д(ѣ)во· ѹставы прьиде ѵлвѵьскыю соущ ьс. . . [*ibid*, canon 2nd (by John), ode 4th, troparion 3th]: cf. M. Скабалланович, *op. cit.*, 115, 119; E. Mercénier, *op cit.* 219, 220.

[52] Cf. Д. Коцо, П. Мильковиќ-Пепек, *Манастир*, 80 (but the description is incomplete, П. Мильковиќ-Пепек neither mentions all the painted poets nor gives the inscriptions on their scrolls).

The text of St. John of Damascus in Manastir (in Greek) is the same one as that of one of the figures in Sopoćani, attributed to St. Cosmas: † PÁVΔOC EK TH̃C PÍZHC 'IECCAI KAÎ ''ANΘOC EΞ AVTH̃C, X(PICT)É. The text of St. Cosmas is somewhat different from the another one (from Sopoćani) noted here: † EK TH̃C PÍZHC ANAITHΛEN COV̄ ''ANΘOC, X(PICT)É, 'IECCAI . . . The inscription on the scroll of St. Joseph the Poet (PÁVΔOC PÍZHC 'IECCAÎ ΠPOΦHTIKAĨC . . .) resembles the verses of the Canon of Holy Virgin for the Sunday morning service, oktoihos, tone 3th, ode 3th, troparion 1st. The unidentified text of St. Theodore the Studite in Manastir (. . . (?) EK ΔA(VÍ)Δ EBΛÁCTHCAC ΠPOΦHTIKH̃C ΠAPΘÉNE) seems to be in a close relation with the text (maybe the same) of one poet from Sopoćani (И[з] корене Д(а)в(и)д(о)ва прозебе пр͠оѵьскаго д(ѣ)во. . .).

[53] G. Millet — T. Velmans, *La peinture*, IV, pl. 54. The text written on the scroll of St. John of Damascus is the same one as that of St. Cosmas in Manastir.

[54] In both cases the text of Solomon is, very clearly, taken from the Proverbs: in Mateič — Proverbs 31, 29 (Solomon and this text are mentioned in Ἑρμηνεία, p. 82, in connection with the representation of the Annunciation) and in Manastir — Proverbs 9, 1 (which is a lesson read for the Birth of Virgin, Annunciation and Dormition, cf. E. Mercénier, op. cit., 82, 349, 419). The text of David in Manastir has remained unidentified, but in Mateič, David holds the scroll with an inscription inspired by the psalm 73/74/, 12 (Ό ΔÈ Θ(EO)C HMω̃N ΠPÒEω̃NωN HPΓACA . . .)

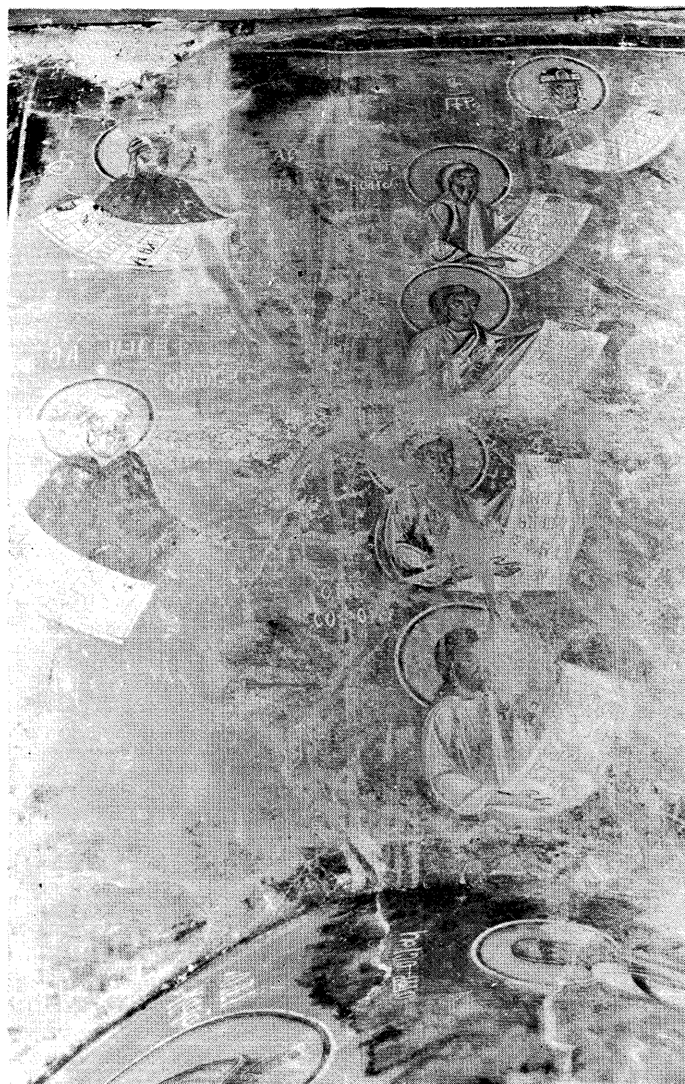


Fig. 20. Manastir, detail: Holy Poets Cosmos and Joseph, and Prophets (photo G. Babić)

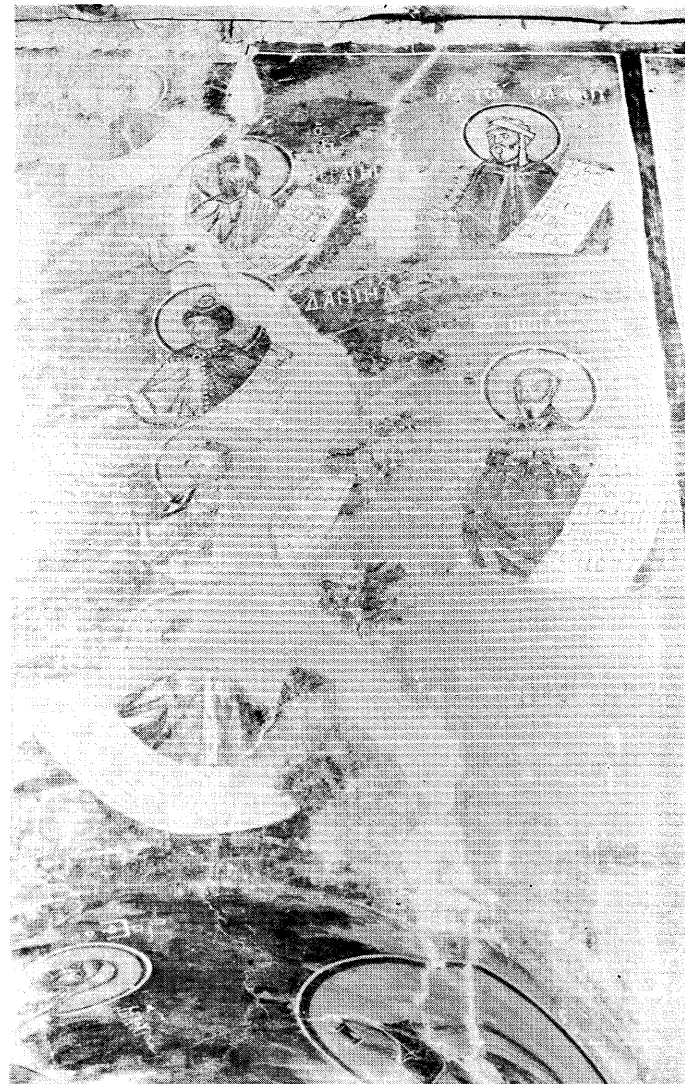


Fig. 21. Manastir, detail: Holy Poets John of Damascus and Theodore the Studite, and Prophets (photo G. Babić)

the following thought imposes itself: Since this hymnographic-liturgical theme, i. e. the literary subject of the Tree of Jesse, is so often present in the church services, in the church poetry, and in the rhetorical literature, from the early times inspiring poets and church fathers, is it at all unusual or improbable that it should get into the church painting of the period? Our examples from thirteenth and fourteenth centuries are all connected with the great theme of the Incarnation, celebrating it as a part of the Mystery of the Salvation as a whole, and with all possible contexts that it implies. Most of those Trees were painted in the narthexes or other peripheral parts of church buildings, as an element of the context presenting the encounter of the Old and the New Testament, and stressing the role of the Virgin — as a descendant of the chosen Old Testament persons — in the preparation of the Saviour's coming. Thus, that part of the programme (context) has the significance of an introduction into the newly revealed Truth of the Church, the New Testament reality, to which the painting of the main part of the church is dedicated. Among the mentioned examples, only the Tree from Studenica and the unpreserved one from the destroyed monastery of St. Mary Peribleptos in Constantinople were not inside the church itself. But the peculiarity that the Tree in Studenica (possibly modeled on an example from Constantinople) is painted on the facade of the monastery's west enterance tower can be explained by the fact that the whole monastery, as well as the destroyed one in Constantinople, was dedicated to the Mother of God.[55]

Finally, it seems clear that the thesis about the decisive role of western influence in the evolution of this composition in the Byzantine art should not be taken for granted without some substantial arguments. The East-Christian examples of the Tree of Jesse are thoroughly adequate to the Byzantine mind, that there must have been an autonomous inspiration and desire of the iconographers to include this theme in the church painting. It is also possible that a more distant sources of the theme had existed, influencing both Byzantine and the Western artists. Its iconography, as well as its textual elements seen in the Byzantine wall painting of the thirteenth and fourteenth centuries together with other hymnographic-liturgical themes, appear as a normal consequence in the development of the Byzantine art of that period, in the correlation with the Byzantine church literature and its spiritual tradition.

---

[55] Cf. Б. Тодић, in *Манастир Студеница*, Београд 1986, 178; for the Church of St. Mary Peribleptos, C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 217—218.

Лоза Јесејева у византијском зидном сликарству XIII и XIV века

Прилог истраживању теме

Весна Милановић

Указавши на стање истражености, основне проблеме и објективне тешкоће при проучавању ове теме, сабравши све познате и забележене примере композиције у византијском свету и истакнувши њене основне типове и њихов међусобан однос у погледу иконографије и литургијских извора, аутор пре свега разматра питање аутентичности ове теме у византијском сликарству XIII и XIV века. Количина и стање исчуваности забележених примера Лозе Јесејеве у источнохришћанском, односно византијском свету — у монументалном, а још више у минијатурном сликарству — недостатак неких споменика (нпр. Цариград, Бугарска), још увек непотпуно објављена, па ни сасвим доступна грађа, све је то допринело да се лако прихватају мишљења и тезе о развоју ове теме под утицајем узора који су у византијски свет допрли споља (тј. са Запада). Чињеница је да су на Западу сачуване ликовне композиције ове теме још из XI и XII века, а да најстарији познати и сачувани примери источнохришћанског света потичу тек из XIII века, ако изузмемо композицију у Витлејему и ако с резервом прихватимо датовање у XII век композиције у Тарсосу на Понту. Међутим, већ те прве композиције, које сведоче истовремено и о широкој географској распрострањености теме (византијска Грчка, Србија, Бугарска, али и Грузија, Јерменија), у погледу иконографског решења не показују једнообразност. Међу њима се већ издвајају два основна типа, и то у своје три карактеристичне варијанте (једноставни тип у варијанти дрвета, једноставни са лозом, и сложени — у варијанти лозе, у којој су сем појединачних фигура одговарајућих личности сликане и мале фигуралне сцене). Иако, исто тако, стоји чињеница да је једноставни тип у форми дрвета присутан у византијском сликарству углавном само у споменицима XIII века — што би упућивало на закључак да је он традиционалнији — у неким јерменским рукописима истог времена композиција једноставног типа управо је дата у форми акантусове лозе, која је карактеристични структурални мотив оног другог, сложеног типа њеног иконографског решења. С друге стране, и сложени тип композиције заправо се уочава већ међу раним сачуваним примерима (Студеница, Сопоћани). На основу тога, дакле, тешко ће бити да сва три вида иконографске структуре композиције у XIII веку показују одлике једног и јединственог заједничког прототипа (а ту је и пример Јеванђеља из Митилене, датованог у почетак XIII века, са сасвим оригиналним решењем насловне стране Матејевог јеванђеља, односно са темом блиском оној коју називамо Лозом Јесејевом).

Све упућује на закључак да је ова тема у византијској уметности већ морала имати сопствени, аутономни развој, чак и да негде на почетку стоји подстицај споља (тј. са Запада). И да је постојао неки такав архетип који се у једном тренутку појавио негде у византијском свету споља — било прво у монументалном или у минијатурном сликарству, и то тек у XIII веку — све говори да он даље није био репродукован у својој првобитној форми. А још је мање прихватљиво да је у византијски свет баш споља у исто време дошло више различитих прототипова. Та извесна неуједначеност већ код првих познатих примера, наводи нас да почетне иконографске обрасце Лозе Јесејеве тражимо у неком ранијем временском периоду, односно у некој претходној етапи у трајању њеног културног и уметничког наслеђа. (У разматрањима Византија — Запад, или обрнуто, у вези са питањем формирања карактеристичних образаца ове иконографске теме, треба свакако и пре свега узети у обзир управо могућност њихових заједничких корена у неком знатно старијем раздобљу, тј. у њиховом заједничком културно-уметничком наслеђу.)

Битно место у истраживању и приказу ове теме у византијском сликарству XIII и XIV века заузима и чврста веза њене иконографије са литерарним, литургијским изворима. С једне стране реч је о химнографским текстовима, познатим нарочито из служби празника Христовог рођења или неких других карактеристичних, Богородичиних празника (текстови на свицима насликаних личности јасно и непосредно откривају ту инспирацију уметника, нпр. у Сопоћанима, Манастиру, Матеичу). Као што се Богородица прославља као „жезал од корена Јесејева“ и Христос као „цвет његов“ тако се у одговарајућем контексту прослављају и саме у композицији присутне старозаветне личности. С друге стране, реч је и о чисто библијским текстовима — углавном паримијама, читаним опет најчешће у оквиру служби истих празника (и ти текстови могу се наћи на исписаним свицима фигура, по правилу пророка; најочигледнији и најкарактеристичнији примери су у Костуру, Манастиру, Матеичу).

Такође, нарочит нагласак дат је и једном иконографском мотиву који до сада није био посебно истицан, а који је од значајан за питање самониклости и особености ове теме у датим примерима византијског зидног сликарства. То је сликање најпрослављенијих и најпознатијих црквених песника византијског света (с натписима преузетим из њихове поезије, који се односе баш на тему Лозе Јесејеве), било непосредно у самој композицији или уз њу — али исто тако непосредно у вези са њом, у истом програмском контексту — и то већ од XIII века и оних ранијих међу сачуваним примерима. Ова посебна иконографска црта присутна је не само у великим, значајним споменицима (као што су Сопоћани) већ и у оним провинцијским (као што је то Манастир) из истог времена. Истовремено, она се јавља и у оба типа композиције (јер за пример имамо и композицију једноставног и сложеног иконографског типа).

Тезе о одлучујућој улози Запада и преношењу ове теме у византијску уметност не могу се прихватити безрезервно, без одговарајућих чврстих аргумената, па тако ни новија хипотеза M. D. Taylora, нарочито кад је у питању сложени тип композиције, чији је једини пример на Западу Орвијето, с почетка XIV века. Кад је реч о византијским споменицима XIII и XIV века, чини се да се ова тема — у свим својим видовима и варијантама од Србије до Грузије, и у оквиру иконографско-програмских токова византијске уметности — сасвим уклапа у једну заокружену целину са другим карактеристичним темама датог периода.

Минијатуре Ватопедског четворојеванђеља бр. 937 и њихови сликари

Војислав Ј. Ђурић

UDK 75.056.033.2 : 75.071.1"13"

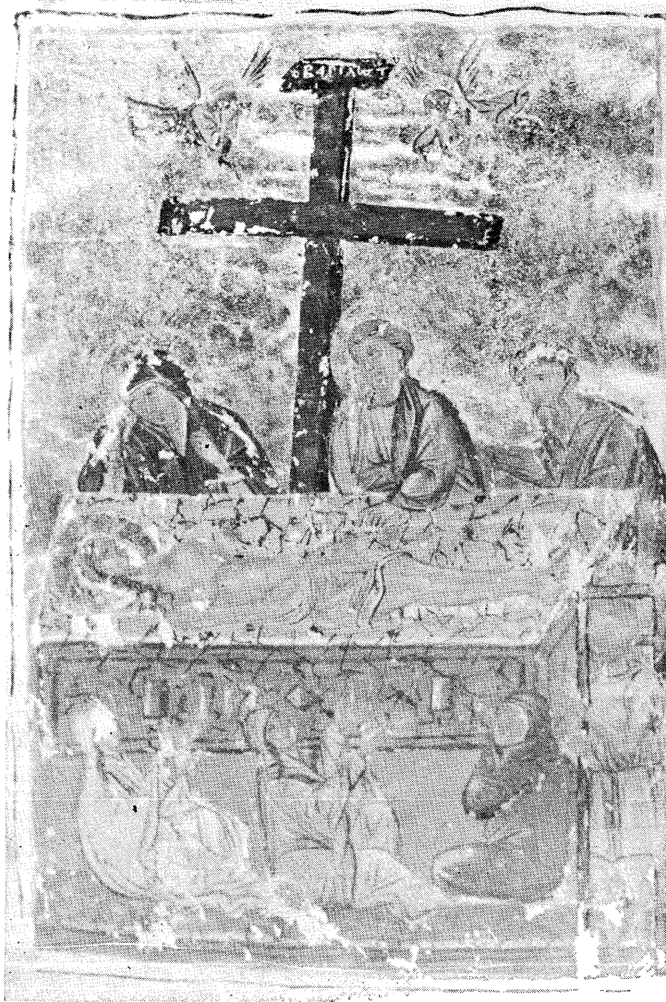
У манастиру Хиландару постоји једна скупина толико међусобно сличних икона и минијатура из XIV века да нема сумње да их је радио један сликар. У питању је, пре свега, десет великих икона што су се некада налазиле на иконостасу главне цркве, сачињавајући деисисни чин, затим многоштована хиландарска чудотворка Богородица Попска са сценом Ваведења на полеђини, заправо сликом манастирског празника и, најзад, четири минијатуре јеванђелиста које је, 1359/60. године, игуман Доротеј убацио у старије четворојеванђеље игумана кир Арсенија. Делатност овога сликара у Хиландару одређује се помоћу године коју је исписао игуман Доротеј, уносећи ликове јеванђелиста у поменуту књигу. Повезивањем иконописа и минијатура из Хиландара за делатност једног сликара, указано је, у ствари, на чињеницу, битну за византијску уметност из времена Палеолога, да су иконописци и минијатуристи, заједно са сликарима фресака, били истоветних стилских усмерења и да не постоје начелне разлике између сликарства у малом формату и оног у средњем или великом.[1]

Сл. 1. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Рођење Христово

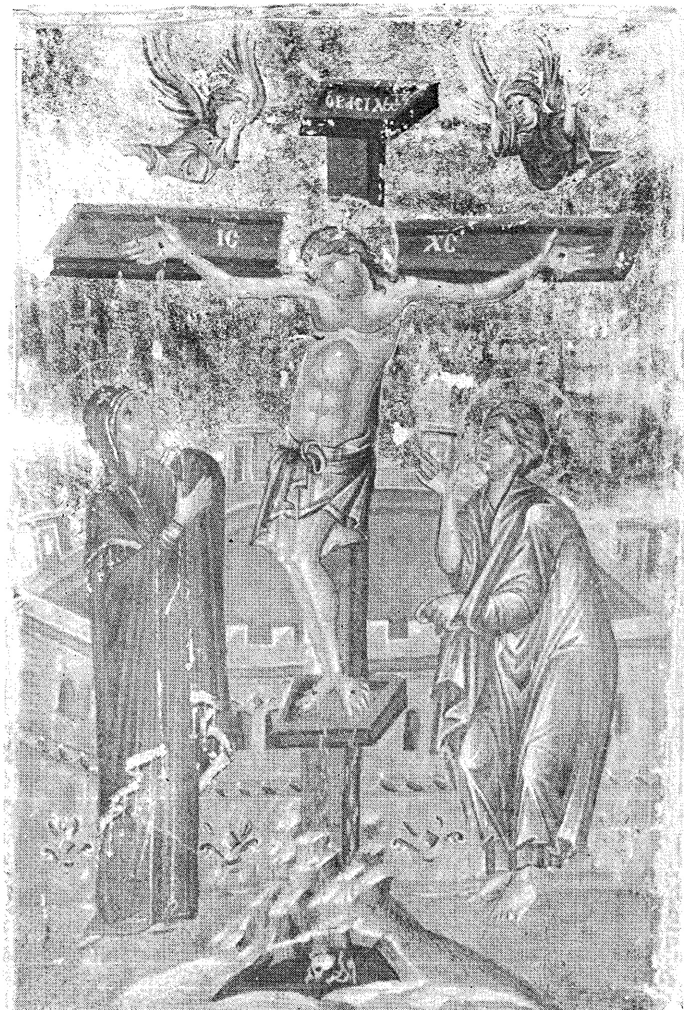


[1] Расправа о овој скупини дела објављена је пре тридесетак година: V. J. Đurić, *Über den »Čin« von Chilandar*, Byzantinische Zeitschrift, Bd. 53 (München 1960) 333—351 (ту и старија литература о иконама и минијатурама о којима је реч). У закључке је одмах посумњао мој многопоштовани грчки колега и пријатељ А. Xyngopoulos, Ἡ *παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν ἅλωσιν ζωγραφικήν, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρείας, περ.* Δ' — *τόμ.* Β' (1960 — 1961, Ἀθῆναι 1962) 90. Његова прва примедба односила се на порекло минијатура јеванђелиста које је игуман Доротеј убацио у старији српски рукопис. Мислио је да су узете из неког старијег грчког рукописа, те према томе нису биле урађене 1359/60, када је извршено њихово убацивање. Разлог за такву тврдњу нашао је у грчким натписима уз ликове јеванђелиста, што, тобоже, јасно показује одакле су минијатуре биле преузете. Приговор није био упућен само мени већ и проф. С. Радојчићу, који је, први, објавио јеванђелисте из хиландарског рукописа и приписао их заслузи игумана Доротеја. Међутим, датовање ових минијатура у 1359/60. годину не доказују само њихова стилска обележја, особена за те године. Да су оне урађене баш за овај хиландарски рукопис, тј. да нису преузете из старијег грчког, доказују једнаке размере слика јеванђелиста и текста који се налази на наспрамној страници. То још није било употребљено у разматрању старине поменутих минијатура. Сликано поље с јеванђелистом Матејом има размере 22,5×16,5 cm, а старији текст на наспрамној страни, заједно са старијом заставицом, исто такве. Сликано поље с јеванђелистом Марком нешто је веће (24,5×16,5), јер је и наспрамни текст нешто увећан у односу на онај код јеванђелисте Матеја (23,5×16,5). Јеванђелиста Лука (23×16) има приближан однос с величином текста (23×16,5). С Јованом (сликано поље 24×17,5) је исти случај (текст, укључујући заставицу 24×16,5). Треба нагласити да је сликар величину својих минијатура прилагођавао тексту на наспрамној страни тако што је за ширину минијатуре најчешће узимао ширину наспрамне заставице над текстом, а за висину претежно меру од пресека кракова крста над заставицом до последњег реда текста. Тако су узете и наше мере страница с текстом. Без обзира на извесна колебања мера, очевидно је да однос величине текста и наспрамних слика показује да су оне прављене управо за овај рукопис. Сви потоњи историчари уметности, који су се бавили овим минијатурама, нису изразили никакву сумњу у време њиховог настанка, нити у питање ктитора. Cf. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, 3, 14; S. M. Pelekanidis — P. C. Christou — Ch. Tsioumi — S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts*, vol. 2, Athens 1975, 388—389, Fig. 418, 419; Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 56; I. Spatharakis, *Corpus of dated illuminated greek Manuscripts to the Year* 1453, I, Leiden 1981, 65; II, Fig. 468 (с другом литературом); Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 43—44, 106—107, сл. 26, 27, 99, 102, 103 (с литературом).

Друга примедба А. Ксингопулоса односи се на везу између икона и минијатура игумана Доротеја. Он је, наиме, у неким својим радовима тврдио да су иконе хиландарског Деисисног чина из времена турске власти. Због тога је и даље бранио своје становиште. Иако сам опширно доказивао сродности и једнакости поменутих икона и минијатура, проф. Ксингопулос је одбио да иконографске сличности обавезно морају водити закључку да су у питању дела једног уметника а, с друге стране, није нашао да уопште између ових дела има икакве стилске везе. Разумљиво да се већина аутора која се бавила минијатурама игумана Доротеја уздржала од мишљења у погледу њиховог односа према поменутим иконама. Они, претежно, нису имали могућности за проверу на оригиналима. С атрибуцијом се слаже H. Belting, *op. cit.*, 13, јер хиландарски чин датује у 1360. годину. E. Amand de Mendieta, *L'art au Mont Athos*, Thessalonique 1977, 343—344, 368—374, изнео је (са главном старијом литературом) целу распру око датовања икона и стекао уверење да су иконе из времена



Сл. 2. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Оплакивање Христа



Сл. 3. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Распеће

Раду овог истог уметника и једног његовог сарадника сада се могу приписати и минијатуре у Ватопедском четворојеванђељу бр. 937 и тиме поткрепити нека ранија запажања о сликарству на Светој Гори у деценијама око средине XIV века.

Ватопедско четворојеванђеље давно је дошло до гласа због својих минијатура. Било је запажено да је из XIV века и да спада међу ређе рукописе у којима су јеванђеоске сцене, претежно, распоређене на његовом почетку, слика за сликом. Та необичност, међутим, није битно утицала на програм сликарства: четворојеванђеље је распоредом слика настављало традицију средњевизантијског доба. У питању су ликови четворице јеванђелиста са представама њихових симбола, три тетраморфа и циклус од дванаест великих црквених празника. Већина испитивача овог рукописа задовољила се утврђивањем старине и навођењем тема минијатура[2], док су појединци, у последње време, дотакли и нека питања повезана за програмске замисли или иконографију јеванђелиста.[3] Из тог и сродних посматрања дошло се до тврдње о постојању, средином XIV века, једне мање скупине рукописа са сличним обележјима.[4] Сâм сам био склон да украс ватопедског четворојеванђеља припишем, у целини, уметнику хиландарских јеванђелиста игумана Доротеја и њима сличних икона из истог манастира.[5]

око 1360. и рад једног мајстора; једино је показао резерву око њихове атрибуције уметнику минијатурних јеванђелиста игумана Доротеја.

Већина писаца о овој скупини хиландарских дела, осим E. Amand de Mendieta бавили су се њима, углавном, узгред, у оквиру неке од ширих тема њихових студија. Мишљења су, због тога, образована без удубљивања у анализе које сам извршио приликом њихове атрибуције.

У овом раду, поред осталог, изнесени су још неки разлози који учвршћују уверење о делатности сликара јеванђелиста игумана Доротеја и на хиландарским иконама из Деисисног чина и на икони Богородице Попске.

[2] Врсност минијатура запазио је још Ch. Bayet, *Art byzantin*, Paris 1883, 176. Он није донео број рукописа, већ га назива Ватопедским јеванђељем, набројио је тематику минијатуре и описао само Рођење Христово, сматрајући га најлепшим делом у књизи. Налазио је да је рукопис настао, заједно с украсом, у XII веку. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916, 6, 87, 106, 178, 184, 228, 229, 230, 239, 410, 416, 507, 516 и fig. 197, 548, наводио је сцене из циклуса празника као типична за иконографију XIV века. Рукопис се код њега води под старим бројем 735. S. Eustratiades-Arcadios (*Catalogue of the Greek MSS in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos*, Cambridge, Mass. 1924, 173) доноси основни опис и шире датовање. K. Weitzmann, *Aus den Bibliotheken des Athos*, Hamburg 1963, 57—59, са репродукцијом минијатуре Силаска св. Духа, датује рукопис, широко, у XIV век и указује на зависност програма и размештаја минијатура од рукописа средњевизантијског доба.

[3] О иконографији јеванђелиста с њиховим симболима и тетраморфима: G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 17, 38—39, 80—81, Figs. 62—67. О симболима и R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, 26—27, 112.

[4] Прво је H. Belting, *op. cit.*, 14, 40, тачно датујући рукопис у трећу четвртину XIV века, изнео важно запажање да је представа апостола Матеја из ватопедског рукописа блиска оном у хиландарском четворојеванђељу игумана Доротеја. Потом су A. Marava-Chatzinikolaou and Ch. Toufeki-Paschu, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, II, Athens 1985, 174—175, описујући рукопис Gr. 151, утврдиле да поменути рукописи из Ватопеда и Хиландара садрже сличне иконографске појединости као овај атински и један патмоски — скоро сви су, својим настанком, везани за Свету Гору. Према њима и A. Kominis, *Patmos, Les trésors du monastère*, Athènes 1988, 293.

[5] Д. Богдановић, В. J. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 108—110.

Изостало је, заправо, помније проучавање украса у овом ватопедском рукопису, што се жели овим текстом, макар делимично, надокнадити. Треба рећи да ми је, као у многим случајевима кад се ради на Светој Гори, рукопис био на располагању врло кратко време, тако да су, и овом приликом, остале незабележене извесне важне кодиколошке особине. Ипак, наши подаци надмашују досад објављене и омогућују поузданије успостављање односа с хиландарским сликарским делима која су створена заслугом игумана Доротеја.

Одмах пада у очи да се више од половине минијатура налази на почетку рукописа, испред текста јеванђелисте Матеја, док су остале размештене у три мање скупине, почев од 129. листа до краја књиге, и то испред јеванђеља по Марку, Луки и Јовану. Исликане су, узевши све заједно, двадесет и две странице и то са сценама или фигурама на целом листу. Пошто рукопис није великог формата, то су и све слике отприлике размера 18×10 cm.[6]

На листу 14 r насликан је стари јеванђелиста Матеј како седи на јастуку постављеном на столицу без наслона. Десном руком на коленима држи расклопљену књигу, а левом уписује текст у другу која стоји на налоњу испред њега. Обучен је у хаљину и огртач. Над њим је украшени лук који носе стубићи с капителима. У горњим угловима сликаног поља, над крајевима лука, по један је разнобојан декоративни цвет (сл. 7).

На л. 15 r. Рођење Христово. У високом стеновитом пределу налази се у средини пећина испред које лежи Богородица на јастуку. Она је већих размера од свих осталих учесника у сцени. Одевена је у хаљину и мафорион. У јаслама у пећини је мали Христос којег магарац и во грeју дахом. Лево су, у пејзажу, тројица мудраца у живо обојеним оделима, а десно стоји пастир загледан у звезду и петорицу анђела који се, у врху, помаљају иза стена. Доле лево седи замишљени Јосиф, а десно две служавке купају новорођеног Христа[7] (сл. 1).

Крштење се налази на л. 15 v. Наг Христос стоји у Јордану, док га Јован крсти стојећи на левој страни. С десне стране су четворица анђела; један од њих загледан је нагоре према зраци с неба, у којој је голуб — св. Дух. У води Јордана неколико риба и персонификација реке у виду нагог старца што просипа воду из позлаћеног суда. Христос је знатно већи од других присутних на сцени.[8]

На л. 16 r налази се Преображење уобичајене иконографије: горе Христос у мандорли између Илије и Мојсија, доле попадали апостоли од којих се двојица готово стрмоглављују. Несразмера између фигуре Христа и осталих ликова није тако очигледна као на претходним сликама.[9]

Сретење је насликано на л. 16 v. Испред часне трпезе, над којом је киворij, стоје четири фигуре, наспрамно две и две. Лево су Богородица с малим Христом на рукама и Јосиф, десно старац Симеон Богопримац и стара пророчица Ана с једном увис подигнутом руком и с развијеним свитком у другој, спуштеној. Сличица је више оштећена од других у овом рукопису.

На л. 17 r представљен је тетраморф. Из два пара крила помаљају се главе — симболи јеванђелиста: у средини глава анђела, изнад њега орла, десно лава, лево вола. Над сваком главом је нат-

[6] Cf. S. Eustratiades-Arcadios, *loc. cit.* Листови величине 23 × 16 cm.

[7] Опис код Ch. Bayet, *loc. cit.;* напомена код G. Millet, *op. cit.*, 106.



Сл. 4. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Силазак у ад

Сл. 5. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Васкрсење Лазара



пис с именом јеванђелисте којег глава анђела или симболична звер означава и четири речце које се односе на молитву што претходи у литургији анђеоској песми у славу Господа.[10]

На полеђини истог листа (дакле на 17 v) изведена је сцена Христовог оплакивања. Наг Христос лежи на клесаном саркофагу, док су се над њега нагнули, стојећи позади саркофага, Богородица, апостоли Јован и Јосиф из Ариматеје и оплакују га. Испред саркофага седе на дугачкој клупи три жене молитвено дижући руке. Њима прилази Никодим с десне стране, носећи испред себе лестве. Фигуре иза саркофага у позадини знатно су веће од жена што су на клупи у предњем плану[11] (сл. 2).

Распеће је на л. 18 r. Једноставно је компоновано. Из распетог Христа тече крв, док доле стоје, испод кракова крста, Богородица и апостол Јован. Они пробраним али уздржаним покретима жале за умрлим. Изнад кракова крста лете два анђела и плачу. У позадини је Јерусалим, вишестрани утврђени град без зграда, чији су зидови с предње стране украшени орнаментима[12] (сл. 3).

На л. 18 v. је Силазак у ад. Христос у мандорли са златним зракама стоји на укрштеним вратницама ада. Прихвата Адама за руку, окруженог Јованом Претечом, Давидом и Соломоном. Десно стоји Ева опкољена тројицом пророка. Иза сцене високи двогуби камени пејзаж (сл. 4).

Вазнесење је на л. 19 r. Два анђела носе мандорлу у којој је Христос мањих размера од других фигура у композицији. Доле стоји Богородица с подигнутим рукама, око ње два анђела, а с крајева апостоли у живим покретима.

Целину украса на почетку рукописа завршава сцена Духова на л. 19 v. На полукружној клупи седи дванаест апостола, с тим што су Петар и Павле и четворица јеванђелиста на почасним средишњим местима и највећих су размера. Према свим главама упућене су зраке из полукруга неба. Две стилизоване зграде с тремовима на стубовима затварају позадину[13] (сл. 18).

Орао, овај пут као симбол јеванђелисте Марка, стоји на л. 129 r. Усправљен је, с јеванђељем међу канџама.

На л. 129 v. представљен је тетраморф у истом распореду звери као и на л. 17 r.

Јеванђелиста Марко је на стр. 131 v. Седи и обема рукама развија свитак, док је испред њега писаћи сто с налоњем на којем је расклопљено јеванђеље. Слика се разликује од других с ликовима јеванђелиста, јер нема оквир од стубића над којима је разапет лук, већ је јеванђелиста насликан на правоугаоном пољу са стилизованим љиљанима у угловима (сл. 15).

Овим трима сликама обележен је почетак јеванђеља апостола Марка.

Почетак Лукиног јеванђеља означен је, такође, с три минијатуре на целим странама.

На л. 201 v. су Благовести. Мирно супротстављених положаја и покрета тела, Богородица и арханђео Гаврило стоје испред ниског зида изнад којег се уздижу једна кула и једна зграда с дво-



Сл. 6. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Јеванђелиста Лука

сливним кровом. Међусобно су повезане пребаченом драперијом с једног крова на други[14] (сл. 11).

На л. 203 r-vo, симбол јеванђелисте Луке; такође је усправљен на задњим ногама, а јеванђеље држи између предњих.

На обрнутој страници, дакле, на л. 203 v, насликан је јеванђелиста Лука у тренутку док левом руком уписује текст у књигу на налоњу испред себе. Седи у потпуно истом положају као и јеванђелиста Матеј на почетку рукописа и има растворену књигу у крилу. Разлика у односу на Матеја је у томе што Лука не седи на столици већ само на јастуку који је постављен на тле. Уоквирен је украшеним луком којег држе стубићи (сл. 6).

При крају Лукиног јеванђеља, на страници 317 v, опет је, по трећи пут, насликан тетраморф, у неизмењеном облику у односу на претходне минијатуре с истом темом.

Јовановом јеванђељу претходе четири минијатуре на читавим страницама и оне представљају последњу мању целину у овом рукопису.

На 321 r страници је Васкрсење Лазара. Сцена се одиграва испред двеју стена, између којих се виде зидине града и два чемпреса. У десној стени је усечена гробница пред којом стоји васкрсли Лазар. Један стојећи слуга одвија с њега завој, а други погнут спушта плочу подигнуту с гробнице. С лева прилази Христос, дигнуте руке на благослов, у пратњи апостола, од којих се разазнаје једино Петар. Пред Христове ноге пале су Лазареве сестре, Марта и Марија[15] (сл. 5).

[8] Белешке код G. Millet, *op. cit.*, 178, 184.

[9] Ibid., 228, 229, 230, fig. 197; H. Belting, *op. cit.*, Fig. 10.

[10] Cf. G. Galavaris, *op. cit.*, 80—88, где је учени коментар натписа изнад тетраморфа, у којем се говори како серафими певају и кличу победну химну „Свет, свет, свет, Господ Саваот" — што се пева на литургији приликом анафоре.

[11] G. Millet, *op. cit.*, 507, 516, fig. 548.

[12] Ibid., 410, 416.

[13] K. Weitzmann, *loc. cit.*

[14] Напомена у G. Millet, *op. cit.*, 87.

[15] Ibid., 239.



Сл. 7. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Јеванђелиста Матеј



Сл. 8. Хиландар, Јеванђеље игумана Доротеја, Јеванђелиста Марко

Сцени Уласка у Јерусалим, на л. 321 v, следи Васкрсење Лазара. Ту три Јевреја стоје с десне стране пред улазом у град, а испред њих су двоје деце што простиру хаљине испред долазећег Христа. Христос на белом магарцу стиже из стеновитог предела у пратњи апостола, међу којима се распознају само Петар и млади Јован.

Претпоследња минијатура, на страници 322 r доноси представу усправљеног лава, који предњим шапама држи склопљено јеванђеље. Ређе од орла, лав у Византији може да буде симбол јеванђелисте Јована.

Као последња минијатура у рукопису стоји јеванђелиста Јован (л. 322 v). Он седи на престолу с високим наслоном и, подбочивши главу левом руком, десном исписује текст на листу пребаченом преко оба колена. Испред њега је сто с писаћим прибором. Насликан је испод украшеног лука на стубићима. У угловима, горе, два декоративна цвета.

Програм украса у овом рукопису доста је једноставан. Четири лика јеванђелиста и три њихова симбола-звери распоређени су испред текстова њихових јеванђеља и то редом: Матеј (портрет), Марко (портрет и симбол), Лука (портрет и симбол) и Јован (портрет и симбол). Три тетраморфа су уз почетке јеванђеља по Матеју и Марку и при крају јеванђеља по Луки. Циклус од дванаест великих црквених празника је без уобичајене слике Успења Богородице. Она је замењена представом Христовог оплакивања. Необичан је размештај празника у рукопису. Девет их је на почетку књиге, а три су на друга два места, у другој њеној половини. То би могло да наведе на помисао да је њихов распоред случајан или да је производ каснијег премештања слика. Међутим, није тако. Слике празника од Рођења Христовог до Силаска св. Духа на апостоле у редоследу су који одговара Христовом животу с малим одступањима: Сретење је дошло нешто касније него што би требало, а Оплакивање Христово за страницу претходи Распећу. Тако сложене слике празника добро илуструју главне догађаје о којима пишу јеванђелисти Матеј и Марко. Њиховим текстовима слике, као скупина, заједнички претходе. Сцена Благовести издвојена је из те целине и сама, уз лик и симбол јеванђелисте Луке, стоји испред његовог текста. Васкрсење Лазарево и Цвети смештени су испред текста јеванђелисте Јована.

Везивање појединих слика празника за фигуре јеванђелиста у византијским четворојеванђељима отпочело је још у X веку, а било је нарочито често до краја XII столећа. Уз јеванђелисту Матеја претежно се налазило Рођење Христово, уз Марка Крштење, уз Луку Рођење Јована Претече или Благовести, уз Јована јеванђелисту Силазак Христов у ад. Сцене су обично бивале усађене у украсне оквире изнад јеванђелиста или су, пак, смештене у неки од горњих углова изнад њихових ликова. Објашњење за појаву одређених сцена уз слике јеванђелиста пронађено је, пре свега, у утицају минијатура из јеванђелистара (лекционара) на илуминацију четворојеванђеља. Литургијска читања јеванђеља о поменутим празницима условила су сликање одређених сцена у јеванђелистарима, а преко њих и у четворојеванђељима. С друге стране, пролошки текстови, који су одводили непосредно перикопама јеванђеља, били су такође важан чинилац успостављања односа јеванђелист — празничка сцена.[16] Тако би необичност ра-

[16] K. Weitzmann је, у неколико наврата, обрађивао утицај украса јеванђелистара на минијатуре четворојеванђеља. C. Meredith се посебно бавила важношћу пролошких текстова читањима јеванђеоских перикопа која



Сл. 9. Хиландар, Јеванђеље игумана Доротеја, Јеванђелиста Матеј

споредa минијатура у ватопедском четворојеванђељу била само слободнији наставак предања у украшавању византијских рукописа. За разлику од ранијег изгледа књиге, ватопедски рукопис доноси низ минијатура сабраних на једном месту, подобних редоследу икона на каквом истовременом иконостасу.[17]

Иконографија сцена у духу је уметности Палеолога. Највећи број ниједном појединошћу не одудара од решења каква се могу наћи код најбољих византијских уметника с почетка XIV века. Једино Оплакивање Христово и Преображење више одговарају целином или извесним појединостима иконографији друге половине XIV века. Нешто су необичније представе тетраморфа с пропратним текстовима.[18]



Сл. 10. Хиландар, Јеванђелиста Матеј, икона

Од највећег су интереса обележја стила ових минијатура, нека њихова техничка својства, нарочите појединости у начину рада и у орнаментици, јер пружају могућност да се рукопис поуздано датује и да се више сазна о сликарима његових минијатура. Запажања која се добијају трагајући за особеностима минијатура одводе, пре свега, закључку да су на њима радила двојица уметника, неједнаких способности, различитих по употреби боје, по цртежу, обликовању и примени злата, са светитељима који немају црте које би се могле приписати истој четкици.

Минијатуре бољег уметника одликује основни склад тамноцрвене с тамноплавом бојом; у њега се уткивају цинобер, светли окери, светлозелене, сиве. Кад су драперије пуније, а обојене су тамноцрвеном бојом, њихова просветљавања су увек плава. Неретко просија злато, на ореолама, зракама што се шире од Христа, крилима анђела, орнаментима на одећама, намештају, посудама. Тако се из тамне обојености слике појављују светли и племенити колористички нагласци. Несумњиво је да је сликар био руковођен жељом да му дела изгледају раскошна. Цртеж је увек уздржан, прикривен, подређен општем пластичном изразу целине. Светитељске главе су класицистичке, налик на оне које су створили најбољи византијски сликари у прве две деценије XIV века. Пажљиво су моделоване постепеним прелажењем из маслинасто осенчених у окером и руменилима осветљене делове лица.

су утицала на избор празничке сцене уз јеванђелисту. Cf. S. Papadaki-Ökland, Ἕνα εἰκονογραφισμένο τετραευάγγελο τοῦ 12ου αἰῶνα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, ΔΧΑΕ (1980—1981) 294—296, где је преглед читавог проблема, кад је у питању минијатурно сликарство средњевизантијског доба (са потпуном старијом литературом).

У истом броју наведеног грчког часописа објављен је чланак В. Пуцко, *Миниатюры Четвероевангелия из монастыря Протат на Афоне,* 62, где су рис. 5а—6а, репродуковане минијатуре Матеја с Рођењем Христовим, Марка с Крштењем и Луке с Благовестима. Рукопис је из XII века. Cf. такође низ примера код R. Nelson, *op. cit.,* Figs. 10—13, 15, 26—33, из средњевизантијског доба, на којима је по једна сцена великог празника насликана у декоративном оквиру изнад сваког јеванђелисте.

[17] Cf. H. Belting, *op. cit.,* 14, 40.

[18] Cf. G. Millet, *loc. cit.;* G. Galavaris, op. cit., 78—88.

Сл. 11. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Благовести

Слабији уметник је грубље радио. Црни цртеж му је дебљи, гушћи, невештији. Изгледа наметљив и због тога што су минијатуре знатно светлије и сировије у боји од оних истанчаних, тамне звучности главног мајстора. Светли окери, цинобери, светлосиве, светлозелене, претежу над тамним тоновима боја. Ниједна боја није прочишћенога звука; као да је свака помало „прљава". Злато не оплемењује материју као код бољег уметника. Има га само на позадинама сличица — што је својствено, иначе, свим минијатурама у рукопису. Светитељски типови одударају од класицистичког обрасца, као што су и фигуре ван класичних пропорција — највећма су кратке и дежмекасте.

Разлика између двојице уметника је нарочито видљива у приказивању фигура јеванђелиста. Оквир код бољег уметника је с правилним полукругом лука изнад јеванђелисте Матеја и с лепо



Сл. 12. Хиландар, Арханђео Михаило, икона

моделованим облинама стубића и капитела (сл. 7). Јеванђелиста седи усправљеног стаса, лепо пропорционисаног у односу на доњи део и ноге. Оквири за јеванђелисту Луку и Јована имају наивно нацртане неправилне лукове, с једноставним и невешто изведеним орнаментима, а стубићи и капители су без облика, нацртани готово дечји. Пропорције тела ових јеванђелиста нису најбоље размерене (сл. 6).

Приметно је да је већина сцена из циклуса Великих празника попраћена стиховима исписаним у једном или два реда изнад и испод сличица.[19] Мањи број их нема. По правилу бољи уметник је наводио тропаре уз своја дела. Слабији је то урадио само у једном случају, уз Васкрсење Лазара.

Побројане разлике у сликарству двојице уметника дозвољавају да се, без већих недоумица, све минијатуре могу приписати једном или другом уметнику. Бољи је урадио јеванђелисту Матеја (сл. 7), Рођење Христово (сл. 1), Крштење, Распеће (сл. 3), Силазак у ад (сл. 4), Вазнесење, Силазак св. Духа, орла као симбол јеванђелисте Марка и, вероватно, самога јеванђелисту Марка (сл. 15), два прва тетраморфа и, изгледа, Благовести (сл. 11). Слабији је творац Преображења, Сретења, трећег тетраморфа, Оплакивања Христовог (сл. 2), вола као симбола јеванђелисте Луке, самог јеванђелисте Луке (сл. 6), Васкрсења Лазара (сл. 5), Уласка у Јерусалим и лава као симбола и фигуре јеванђелисте Јована. Тако би бољи од њих насликао дванаест минијатура на целој страници, а слабији

[19] H. Belting, *op. cit.*, 14.



Сл. 13. Хиландар, Ваведење, детаљ с иконе Богородице Попске, икона

десет; скоро су идеално поделили обавезе. Ако се пажљивије погледа како су ту поделу спровели, запазиће се да је сваки добио предвиђен број листова и сам на њима радио своје минијатуре, искористивши обично обе стране листа. Изгледа да су само једном обојица користила исти лист (17), јер би требало да је бољи сликао на његовој предњој, а слабији на стражњој страни. Бољи уметник је извео минијатуре на листовима 15, 18, 19 и 129 с обе стране, а на листовима 14, 17 и 201 само с предње, а можда и на листу 131 на полеђини. Слабијем су, пак, припале за исликавање обе стране листова 16, 203, 321 и 322, као и полеђине листова 17 и 317. Они су своје минијатуре припремали у истом тренутку у ком је исписивана књига, јер су их величином прилагођавали „блоку" текста, а и стихови на сличицама дело су писара рукописа.

Када се за средњовековне уметнике који су радили заједно каже да је један бољи, а други слабији, увек је реч о релативним вредностима њихових дела, о односу једног према другоме. То је случај и с овом двојицом. Иначе, обојица су били искусни мајстори и узајамно се прилагођавали како би добили на први поглед јединствен украс, како не би ниједно дело одскакало и нападно болo очи. Целовитости украса не доприноси само промишљен поредак слика већ њихове приближно једнаке размере с текстом, слично изведене оквирне шаре, злато на позадинама, али и нека истоветна сликарска решења. Упадљиво је да и један и други сликар, на пример, истичу, кроз величину фигуре, главну личност на сцени. Већином су то Христос или Богородица у Рођењу Христовом (сл. 1) и Крштењу, али и Петар и Павле или Богородица и апостол Јован у Силаску св. Духа на апостоле и Оплакивању Христовом. У последње две сцене то чак изгледа нелогично с обзиром да су фигуре које се истичу величином у „другом плану". Та „обрнута перспектива", иначе видљива у конструкцији сликане архитектуре на сценама, посебно на Духовима (сл. 18) и Благовестима (сл. 11), сасвим је изнимна за епоху кад су у питању „хијерархијски" односи међу учесницима у догађајима. Она се појављивала чешће код сликара претходних векова, а много мање код уметника из XIV века. — Све су то чиниоци који доприносе утиску о целовитости украса у ватопедском четворојеванђељу.

Двојица речених сликара из Ватопеда стоје у односу старијег и млађег сарадника или учитеља и ученика. Бољи уметник је руководећа личност атељеа не само зато што су му дела врснија већ што има већа права у употреби скупоценијих боја (чистог цинобера, на пример) и злата (на одећи или намештају, где га други не користи). Видно је, исто тако, да се млађи сарадник служио цртежима главног мајстора (цртеж јеванђелисте Луке изведен према цртежу „учитељевог" јеванђелисте Матеја) (сл. 6 и 7).

Дело бољег минијатуристе из Ватопедског четворојеванђеља лако се повезује са минијатурама израђеним за хиландарског игумана Доротеја (№ 9) и са иконама које се приписују истом уметнику. Није реч само у истоветним, а особеним хармонијама тамноплаве и тамноцрвене, кроз које добијају колористичку вредност нагласци цинобером, златом, светлозеленом, сивом; нису једино ту истоврсно моделоване драперије, посебно оне тамноцрвене које редовно имају светлоплаве одблеске на истакнутим местима; не приближава ова дела ни само једнак изглед многих представљених светитеља. Хиландарска дела и ватопедске минијатуре спајају и друга јединствена решења којима се може посведочити да су обе целине производ једне особене руке.[20]

За утврђивање ауторства веома је важна сличица са јеванђелистом Матејом из Ватопеда (сл. 7), јер она понавља, поставком фигуре, оделом, покретима руке, распоредом књига, оквиром и орнаментима, јеванђелисту Марка, насликаног у хиландарском јеванђељу за игумана Доротеја (сл. 8). Обојица седе право, на исти начин су ослонили ноге на подножник, пишу левом руком, док су десну пребацили преко расклопљене књиге на коленима. Чак је ту и једна сасвим ретка појединост: десна шака пада преко ивице књиге, а кажипрст је мало растављен од осталих прстију. Одећа је код обојице потпуно иста, с истим нашивима, само су боје измењене: Матеј из Ватопеда има тамноплаву хаљину, а тамноцрвен огртач, Марко из Хиландара обрнуто. Оквири с луком, стубићима и цветићима у горњим угловима готово су у свему једнаки, нарочито у облицима и боји. Јако стилизован низ палметица по челу лука не само што је истоветан на ова два дела него се налази и на неким другим сликама овога уметника (на пример на киворију с иконе Ваведења из Хиландара). Глава јеванђелисте Матеја блиска је глави јеванђелисте Матеја на минијатури игумана Доротеја (сл. 9) и на икони с ликом тога светитеља из хиландарског Деисисног чина (сл. 10). Није реч о репликама. На њима су извесни поступци при обради лица, косе и браде плод рукописне навике

---

[20] Хиландарске минијатуре игумана Доротеја и њима сродне иконе репродуковане су у боји у више наврата, тако да се данас могу лакше проверити наводи и докази о једнакости или сличности, него што је то раније био случај. За минијатуре cf. S. M. Pelekanidis — P. C. Christou — Ch. Tsioumi — S. N. Kadas, *op. cit.*, Fig. 418, 419 (минијатуре); Д. Богдановић — В. Ј. Ђурић — Д. Медаковић, *op. cit.*, сл. 80 (минијатура), 81, 82, 84—88 (иконе); Ј. Максимовић, *op. cit.*, сл. 26, 27 (минијатуре).



Сл. 14.
Хиландар, Арханђео

једног уметника (распоред акцената светлости, нацрт браде, зачешљаност праменова косе, итд.).[21]

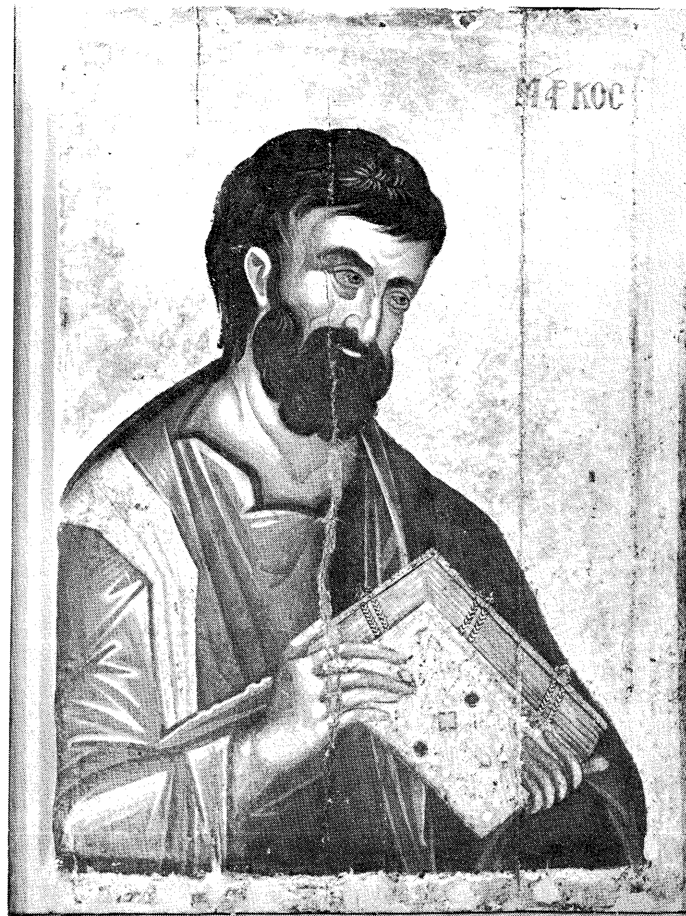
На портрету јеванђелисте Марка игумана Доротеја (сл. 8) налази се једна ретко виђена појединост: на његовој левој нози развезана је сандала тако да спада с пете. Иста појединост поновљена је у ватопедском јеванђелистару на портрету апостола Луке (сл. 6). Очевидно, слабији уметник ју је преузео са цртежа главног мајстора.

Ситне главице на минијатурним сценама у ватопедском четворојеванђељу нису захвалан материјал за поређење са знатно већим главама са хиландарских минијатура и икона истог уметника. Можда су за то најпогоднији ликови арханђела Гаврила с представе Благовести и јеванђелисте Марка из ватопедског рукописа. Нема сумње да арханђео Гаврило (сл. 11) има типске сродности с арханђелом Михаилом из хиландарског Деисис-

[21] О овим особеностима уметника писао сам у *Über den »Čin« von Chilandar*, 341, *passim.*



Сл. 15. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Јеванђелиста Марко

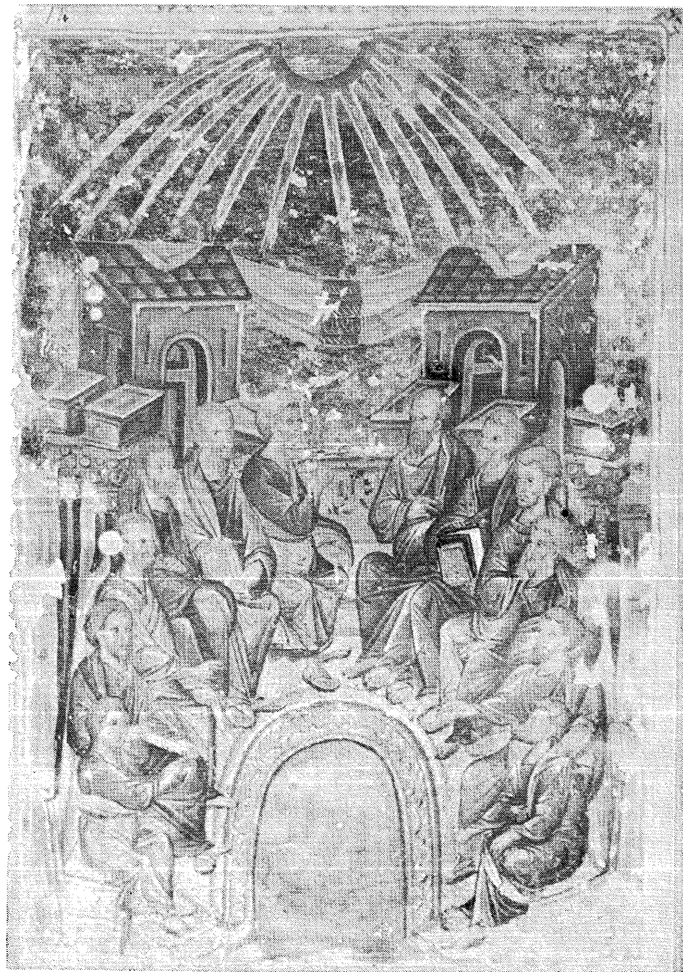


Сл. 16. Хиландар, Јеванђелиста Марко, икона



Сл. 17. Хиландар, Ваведење Богородице, полеђина иконе Богородице Попске

Сл. 18. Ватопед, Четворојеванђеље бр. 937, Духови





Сл. 19. Атина, Народна библиотека, Cod. 151, Јеванђелиста Марко

Сл. 20. Патмос, Манастир св. Јована јеванђелисте, Cod. 82, Јеванђелиста Марко





Сл. 21. Света Гора, Протатон, фреска јеванђелисте Луке

ног чина (сл. 12) и с главама јерусалимских девица са сцене Ваведења с хиландарске иконе Богородице Попске (сл. 13 и 14), а да су главе јеванђелисте Марка из ватопедског рукописа (сл. 15) и из хиландарског чина цртачки поновљене (сл. 16).

Сликана архитектура на позадинама сцена није код овог уметника нарочито развијена, али су њени облици довољно особени да могу допринети чврстини атрибуције ватопедских минијатура сликару који је радио за игумана Доротеја у Хиландару. Хиландарско Ваведење с полеђине иконе Богородице Попске једино је дело овог мајстора у Хиландару које има сликану архитектуру на позадини (сл. 17). Њено десно четвртасто здање тамноцрвене боје, с плавим кровом од оловних плоча, распоредом полукружних и правоугаоних отвора, и тремом који чине два тамноплава стуба с окерним капителима који носе четвртасте јаке конзоле, истог је склопа и исте обојености као што су то две грађевине у позадини сцене Духова из ватопедског четворојеванђеља (сл. 18). Насликано здање на хиландарској икони, пошто је много већих размера, за разлику од грађевина на ватопедским минијатурама, има украс на поткровном венцу и на чеоној греди. Али тај украс је једва назначен тако да не ремети закључак који проистиче из поређења, да је у питању дело истог уметника. Чак и драперије између зграда у позадинама ових двеју слика једнаке су у боји: обе су цинобер, а у средини им је тамноплави нашив, шрафиран светлоплавим линијама у Ватопеду, а златним у Хиландару.

Сви чиниоци, битни за дела бољег мајстора из ватопедског четворојеванђеља, јемче да је он радио, пре или после, и поменуте иконе и минијатуре у Хиландару. Тачно датована његова делатност за игумана Доротеја у Хиландару, у 1359/60. годину, одређује и приближну старину минијатура у ватопедском рукопису. На његовим иконама у Хиландару осећа се извесна двојност у поступку: једна дела су више класицистичка, мирнија, друга су с уским, драматичним осветљењима на лицима, што чини мистичнијим њихов изглед. Не би се рекло да је та разлика довољна за закључак да је главни мајстор у Хиландару имао сарадника, а поготово не оног с којим је радио у Ватопеду, јер је његово дело сасвим друкчије. Ватопедско четворојеванђеље открива да је, у тренутку рада у Ватопеду, сарађивао с другим минијатуристом. Да ли увећање сликарске радионице једног изузетног

византијског уметника новим чланом може потврдити да су му се послови, с временом, развили, тј. да ли из тога може да произиђе претпоставка да му делатност у Ватопеду пада у време после хиландарске? Без обзира на различите могућности за одговор, остаје чињеница да смо на трагу једног великог византијског уметника и његове радионице из почетка друге половине XIV века. Он је задовољавао поручиоце из српског и грчког манастира, украшавао ћирилске и грчке рукописе и подједнако је успешно сликао минијатуре и иконе.

Што се буде више упознавало уметничко благо светогорских манастира, све ће се више откривати сликари сличног уметничког пута или сродних уметничких особина. Већ се сад може, уз поменута хиландарска и ватопедска дела из времена после средине XIV века, навести неколико рукописа с минијатурама, већином из истих времена, које носе с њима нека јединствена иконографска, стилска или украсна обележја. То се, пре свега односи, на Cod. 151 из Народне библиотеке у Атини и на Cod. 82 из ризнице манастира Св. Јована на Патмосу. За атински рукопис је извесно да је некада припадао манастиру Ставроникити на Светој Гори. Јеванђелисти су у обе књиге насликани под украсним луковима на стубићима, а на атинском рукопису чак су многи орнаменти исти као и они на делима ватопедског и хиландарског четворојеванђеља. Јеванђелист Марко истоветно је постављен у Атинском и Патмоском рукопису (сл. 19 и 20); левом руком струже текст, десну је пребацио преко књиге расклопљене на крилу, док му је перо заденуто за ухо, а с ноге му пада сандала као на слици Матеја и делимично Луке у ватопедском, а Марка у хиландарском четворојеванђељу. Све је то већ раније постојало, на пример на представама јеванђелисте Луке у Протатону (сл. 21), са живописа из около 1300. или Марка у Хиландару из 1320/21. године.[22] Не може се тврдити, без обзира на блискости између свих поменутих минијатура, да су оне плод исте сликарске радионице, али се могу сасвим поуздано убројати у једну скупину дела. Извели су је уметници веома сродних схватања, који су располагали истим узорима, а били повезани са Светом Гором. Над свима њима се уздизао онај који је најдубљи траг оставио у манастиру Хиландару.

---

[22] Најзаслужније за успостављање ове скупине дела су A. Marava-Chatzinikolaou and Ch. Toufeki-Paschou, *loc. cit.*, Figs. 351—354 (са старијом литературом); A. Kominis, *loc. cit.*, Figs. 39. За св. Луку из Протатона cf. A Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athènes 1956, сл. на стр. 13. За св. Марка с пандантива хиландарског католикона и св. Луку из Протатона cf. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 36/2, 64/1 (иако су фреске у Хиландару пресликане 1804. године, оне су, као и јеванђелиста Марко, задржале иконографски изглед из XIV века).

Док је овај рад био у штампи изишла је књига: I. Spatharakis, *The Left-handed Evangelist. A Contribution to Palaeologan Iconography,* London 1988. У њој је обрађен велики број сликарских дела, пре свега из XIV века, која имају иконографске једнакости с нашим минијатурама. Па и те минијатуре биле су предмет пишчеве изузетне пажње. Међутим, он се није бавио питањем њихових мајстора и уметничких радионица. Један део резултата из наше студије једнак је онима у Спатаракисовој књизи.

Les miniatures du Tétraévangile de Vatopédi, No 937 et leurs peintres

Vojislav J. Djurić

Les miniatures de ce manuscrit du XIVème siècle ne sont pas restées inconnues de la science. En effet, cet ouvrage a déjà été étudié par des savants qui se sont intéréssés à l'iconographie de ses illustrations (G. Millet) ou au programme et à la répartition de celles-ci dans ce manuscrit (K. Weitzmann, G. Galavaris, R. Nelson, A. Marava-Chatzinikolaou et Ch. Touféki-Paschou), tandis que d'autres se sont davantage penchés sur leur réalisation artistique (H. Belting, V. J. Đurić). Toutefois, ces diverses observations ont toujours été faites en marge d'études plus importantes. D'où la nécessité de procéder à une véritable analyse de ces miniatures. Cette analyse s'avérant d'autant plus intéressante que l'on a déjà attiré l'attention sur leur ressemblance avec le groupe d'oeuvres artistiques de Chilandar auquel appartiennent les miniatures de l'Avangile de l'higoumène Dorotej ainsi que les icônes, apparentées à des miniatures, illustrant l'acte de la Déisis et apparaissant de part et d'autres de la Vierge dite de Popska (partiellement H. Belting et surtout V. J. Djurić).

Le programme de la décoration du Tétraévangile de Vatopédi est relativement simple: les quatre évangélistes (un portrait de Matthieu, Marc ayant pour symbole un aigle, la figure de Luc avec pour symbole un taureau ailé et celle de Jean accompagné pour sa part d'un lion), trois tétramorphes et un cycle des douze Grandes Fêtes de l'Eglise. Celui-ci diffère du cycle classique par le fait que l'on a omis la scène de la Dormition de la Vierge; remplacée par la Déploration du Christ. Autant l'iconographie des scènes des fêtes est tout à fait dans l'esprit de l'art du XIVème siècle, autant la répartition des miniatures est inhabituelle. Le plus grand nombre des miniatures se trouve au début du manuscrit (entre les fol. 14 et 19), donc avant l'Evangile selon Matthieu. Trois sont placées avant l'Evangile selon Marc (fol. 129 et 131), trois avant le texte de Luc (fol. 201v et 203) et cinq avant celui de Jean (fol. 317v, 321 et 322). La plupart des scènes des Grandes Fêtes sont placées avant l'Evangile selon Matthieu, seule l'Annonciation trouve place avant le texte de Luc, tandis que la Résurrection de Lazar et l'Entrée à Jérusalem sont situées avant l'Evangile selon Jean. Une telle disposition et un tel choix des scènes constituent une continuation originale de la tradition en vigueur dans la décoration des lectionnaires byzantins à partir du Xème siècle. Cette continuation est une conséquence de l'influence exercée par la décoration des manuscrits byzantins, ainsi que par celle de certains autres textes liturgiques.

Il a déjà été signalé que ces miniatures ont été réalisées par deux peintres, de qualités artistiques inégales, s'étant partagé le travail de façon presque idéale. L'analyse des procédés picturaux employés permet d'identifier très facilement l'auteur de chacune des miniatures. Le meilleurs de ces deux artistes a peint: l'évangéliste Matthieu, la Nativité, le Baptême du Christ, la Crucifixion, la Descente aux enfers, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit, probablement l'évangéliste Marc et son symbole l'aigle, deux tétramorphes et, semble-t-il, l'Annonciation. Pour sa part, le second, moins doué, a peint: la Transfiguration, la Visitation, le troisième tétramorphe, la Déploration du Christ, l'évan-

géliste Luc et son symbole le taureau, la Résurrection de Lazar, l'Entrée à Jérusalem et l'évangéliste Jean accompagné d)un lion. Ils ont organisé leur travail en se répartissant les folios à illustrer, sur lesquels, dans la plupart des cas, ils ont peint des deux côtés. Ainsi le plus doué s'est chargé des folios 15, 18, 19 et 129 recto verso, des folios 14, 17, 201 d'un seul côté et, peut-être, du verso du folio 131. Le second artiste a illustré recto verso les folios 16, 203, 321 et 322 ainsi que le verso des folios 17 et 317. Ils ont ainsi peint respectivement douze et dix miniatures. Ce travail de décoration s'est déroulé en parallèle avec l'écriture du texte, ce dont témoigne le fait que les dimensions des images sont parfaitement proportionnées en fonction des „blocs" du texte (approximativement 18×10 cm).

L'artiste principal, qui s'avère être le peintre le plus doué, le plus raffiné et le plus classique, était également le chef de l'atelier, car c'est exclusivement sur ses miniatures qu'ont été utilisées certaines couleurs très chères (par ex. le cinobre) ainsi que l'or pour les vêtements des personnages, le mobilier, les rayons de lumière, les ustensiles de vaisselle, etc.

Il a été remarqué que la figure de l'évangéliste Marc ressemble à certains évangélistes illustrant l'Evangile Chilandariote de l'higoumène Dorotej (H. Belting et alii). On a aussi émis l'hypothèse que l'ensemble de la décoration du Tétraévangile de Vatopédi pourrait être l'oeuvre de l'artiste ayant peint, à Chilandar, les miniatures du manuscrit en question de Dorotej ainsi que plusieurs icônes apparentées à celles-ci (V. J. Djurić). Il s'avère à présent que seul l'artiste principal du manuscrit de Vatopédi a travaillé à Chilandar. Ceci est confirmé par toute une série de comparaisons portant sur les compositions, les positions des figures, leurs physionomies, les éléments d'architectures représentés et leur décoration, et enfin certaines particularités caractéristiques ou uniques apparaissant sur ces oeuvres.

Il semblerait donc qu'un peintre byzantin très important aurait travaillé à l'Athos pour les Grecs et les Serbes, réalisant aussi bien des icônes que des miniatures. En effet, au point de vue du style il n'existe pas de différences fondamentales entre la peinture sur grand ou petit formats, aussi bien aux époques antérieures et qui plus est à la notre. Le travail de cet artiste peut être daté vers 1360, date à laquelle, d'après une inscription, l'higoumène Dorotej a introduit les figures des évangélistes dans le manuscrit de Chilandar. Compte tenu que cet artiste n'avait pas de collaborateur à Chilandar, contrairement à ce qui est le cas à Vatopédi, il semble qu'à une certaine période il se soit retrouvé avec un grand nombre de commandes auxquelles il ne pouvait plus répondre.

Plusieurs autres manuscrits peuvent être mis au nombre des réalisations semblables à celles de notre artiste. Ceci concerne, avant tout, le manuscrit de la Bibliothèque nationale d'Athènes № 151 et celui du monastère Saint-Jean à Patmos, Cod. 32. Un grand nombre de traits iconographiques et stylistiques sont en effet identiques dans tous ces manuscrits. On remarque tout particulièrement l'évangéliste perdant sa sandale. Dans tous ces manuscrits ce personnage est identique à l'évangéliste Luc représenté sur une fresque du Prôtaton, datant de 1300, et à l'évangéliste Marc peint à Chilandar en 1320/21. D'ailleurs, le manuscrit d'Athènes est originaire du monastère athonite de Stavronikita. Toutes ces miniatures peuvent donc être datées vers le milieu du XIVème siècle et rattachées aux ateliers du Mont Athos. De tous les maîtres peintres de cette époque ayant une conception stylistique semblable, l'auteur des miniatures du manuscrit de Dorotej et des icônes de Chilandar ainsi que des miniatures de Vatopédi s'avère avoir été le plus remarquable.

Le programme des fresques dans la chapelle de Wameq Dadiani à Khobi (Géorgie)

Branislav Todić

UDK 75.033.2.046.3(479.22)

La science connaît la peinture murale dans la petite chapelle sur le côté sud de l'Eglise de la Vierge, à Khobi, surtout après la publication de l'article de I. G. Lordkipanidze.[1] Ce monument intéressant de l'art géorgien du XIV[e] siècle attirait, depuis longtemps, l'attention des savants, notamment par une longue inscription au-dessus de l'entrée ouest. Ce n'est qu'en 1950 que Š. Amiranašvili étudiant, le premier, ces fresques eut quelques opinions justes sur celles-ci.[2]

Wameq I Dadiani, le prince de Mingrélie (1384—1396), de l'ancienne famille géorgienne Dadian-Gurieli, a bâti la chapelle et a commandé les fresques à l'intérieur à la fin du XIV[e] siècle. La chapelle est bâtie de façon suivante: le portique sud ouvert de l'église ancienne est fermé par les plaques de marbre d'origine byzantine. De cette façon une longue pièce apparaît, couverte d'une voûte en berceau, avec l'abside sur le côté est. Au-dessus de l'entrée de la chapelle, la longue inscription dans la langue géorgienne informe au sujet d'une expédition militaire efficace, puis, de la construction de cet édifice. On lit aussi que le ktitor a désiré que cet édifice soit le tombeau de sa famille: »Au nom de Dieu, le thawad-éristaw et chef des mandator ou adjudants, le dadian Wameq, après son père le seigneur éristhaw le dadian Giorgi, fit une incursion au pays des Djiks, infidèles et non soumis, afin de les assujétir; il les vainquit; leurs fortifications, défilés et escarpements, devinrent inutiles; il les dompta tous de vive force; en allant et venant, il ravagea les domaines de beaucoup de prince Djiks, enleva des otages à tous ceux de qui il triompha, mit les autres en fuite; ayant pris alors ces colonnes et plaques de marbre, il réunit la tombe de ses père et mère et celle de sa soeur Marikh. Que leur mémoire soit éternelle!«.[3]

Bien que dans la chapelle il n'y ait plus de tombes de la famille du fondateur (sa mère, son père, sa soeur),[4] nous savons qu'elles y existaient, grâce à une charte de 1639—1657, où on peut lire que le fondateur même, Wameq I Dadiani y a été enterré.[5] Le caractère funéraire de cet édifice, souligné dans l'inscription, est aussi nettement rendu par les fresques dans la chapelle.

Bien que les fresques soient assez endommagées, leur programme peut être lu et expliqué facilement. Certains de ses thèmes sont tout à fait habituels dans l'art byzantin et dans l'art médiéval géorgien. Ainsi, la Vierge sur le trône avec l'Enfant et les deux anges à ses côtés, sont-ils dans le sanctuaire. Les figures en pied, aujourd'hui très endommagées, se trouvent dans la première zone. La Déisis est peinte sur le mur ouest, au-dessus de l'entrée. Sur le mur nord on voit: Christ au tombeau, Mise au tombeau et Descente de croix et sur le mur sud: Crucifixion, Descente aux Limbes et Saintes femmes au tombeau du Christ. Sur le mur nord, au-dessous de la fresque Descente de croix, Wameq Dadiani est représenté avec sa femme Marekh, tous les deux en attitude frontale, à bras levés à gauche, à la hauteur de la

[1] И. Г. Лордкипанидзе, *Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби*, in: *Средневековое искусство — Русь, Грузия*, Москва 1978, 131—144.

[2] Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства, I*, Москва 1950, 247, 250.

[3] L'inscription a été publiée à maintes reprises, jusqu'à présent; nous la citons ici, traduite par M. Brosset (*Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécuté en 1847—1848. Septième rapport, 1[re] livraison,* St.-Pétersbourg 1849, 40).

[4] M. Brosset, *op. cit.*, 47.

[5] La charte a été accordée par Léwan II Dadiani, à l'église à Khobi, et elle date de son temps et du temps du katholikos Maxim, C. C. Какабадзе, *Грузинские документы Института народов Азии АН СССР*, Москва 1967, 174—175.

Fig. 1. Khobi, Disposition des fresques sur le mur nord (d'après I. G. Lordkipanidze)

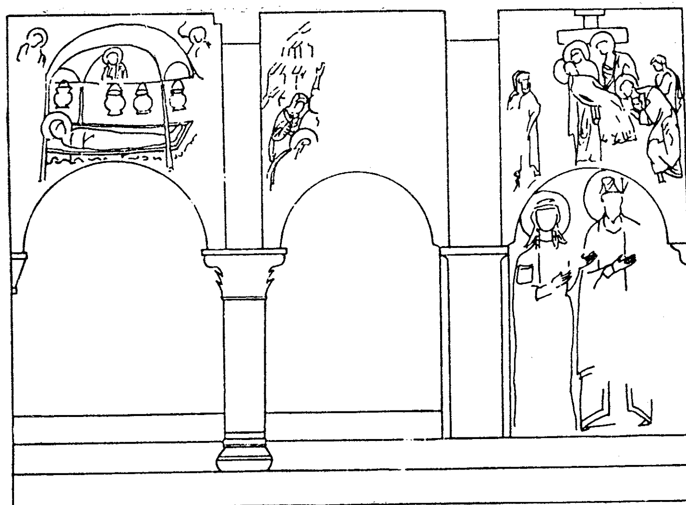


Fig. 2. Khobi, Disposition des fresques sur le mur sud (d'après I. G. Lordkipanidze)

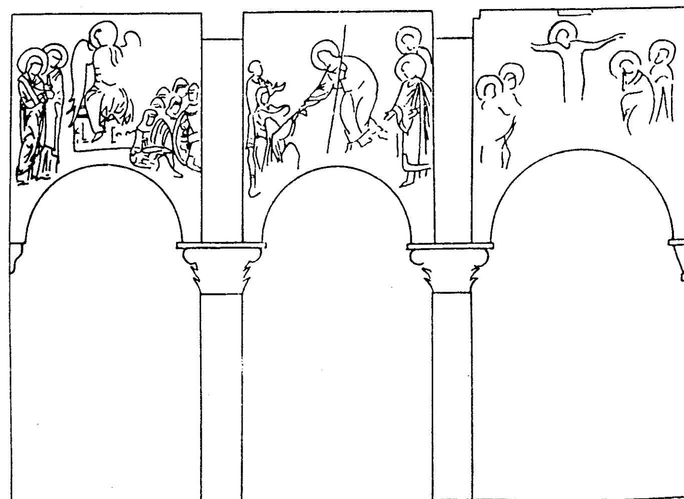




Fig. 3. Khobi, Eglise de la Vierge

poitrine, en prière sans doute. Les figures et les bustes des saints occupent les pilastres et les arcs.[6]

L'iconographie des scènes narratives, ce qui a été souligné déjà par Inga Lordkipanidze, ne s'écarte pas beaucoup des salutions de l'époque des Paléologues. Seule l'image du Christ au tombeau est plus intéressante à cet égard, car, elle, par certains détails, ne ressemble pas aux exemples byzantins qui en sont proches.[7] Connu depuis de XIIe siècle, le type de Mélismos avec le Christ mort à la sainte table sous le ciborium, devient très répandu: c'est une image inspirée par la liturgie, sans doute. A Khobi, l'image garde ce caractère dont témoignent le ciborium et les veilleuses,[8] mais la mise en oeuvre, qui est narrative, est plus fréquente (Christ enseveli dans le linceul, anges en pleurs), et c'est ainsi que cette scène entre dans le programme décoratif de la chapelle.

Fig. 4. Khobi, Chapelle de Wameq Dadiani



Les cinq autres scènes se rapportent à la passion et à la résurrection du Christ. Pourtant, elles ne respectent pas l'ordre chronologique, comme c'est le cas dans le cycle de Passion, dans la peinture du XIVe siècle; certaines scènes, obligatoires dans les monuments contemporains, sont supprimées ici; par contre, d'autres scènes qui n'appartiennent pas à ce cycle, y sont représentées. Le cycle narratif à Khobi se rapporte à la mort du Christ sur la croix et à sa résurrection, y compris les scènes (sur le mur nord) liées à ces événements: Descente de croix, Mise au tombeau, Christ au tombeau. La mise en relief de ces moments de l'histoire de Jésus est en accord avec leur importance dans l'église chrétienne et dans la liturgie. L'édifice ecclésiastique étant l'antitype de la crucifixion, du tombeau et de la résurrection du Christ, l'eucharistie, d'après le texte *Historia Ecclesiastica,* représente, tout d'abord, la passion, la mort et la résurrection du Christ.[9] A cause de cela, l'auteur de ce récit, attribué à saint Germain I (VIIIe siècle) rapproche directement la plupart des cérémonies à l'église au sacrifice sur la croix — ainsi, le pain coupé évoque-t-il le corps percé du Christ, tandis que le cortège de la Grande Entrée représente l'enlèvement de son corps et la mise au tombeau. Un grand nombre d'auteurs, après le patriarche saint Germain, trouva l'évocation de la mort du Christ et de sa résurrection, dans les cérémonies liturgiques. Nicolas Cabasilas, le contemporain des fresques à Khobi, au XIVe siècle, répéta encore une fois: la passion du Christ est le gage de notre salut et, sans cela, l'homme n'aurait pas pu être sauvé.[10]

A Khobi on peut trouver également d'autres raisons qui ont eu de l'influence sur le choix des scènes déjà mentionnées. En lisant l'inscription sur le mur ouest, nous observons que Wameq Dadiani voulait que sa famille soit enterrée dans la chapelle. A cause de ce fait, Wameq Dadiani demanda que les peintres soulignent l'idée de salut, par les thèmes déterminés. Les scènes qui se rapportent à la mort du Christ et à sa résurrection, Déisis aussi, exprimèrent l'espoir dans la résurrection future. La mort du Christ sur la croix et sa résurrection sont les sujets principaux de l'eschatologie chrétienne: par sa mort, le Christ a expié le péché d'Adam et par sa résurrection il a accordé la résurrection aux justes. Ces deux thèmes — la mort sur la croix et la résurrection — — sont liés très étroitement, tout à fait naturellement, à l'office de Pâques. Dans le stichère, chanté pendant les matines, le Christ est célébré comme Paque nouvelle qui a expié les péchés des hommes et a ouvert la porte du Paradis.[11] Dans le Canon de Théophane (Lundi) on dit: „Par une mort volontaire, Il a détruit en ce jour la mort ... et Il illumine tous les hommes de l'éclat divin de sa résurrection".[12] Dans les stichères de l'Octoèque qu'on chante après la Pâques, on acclame le Christ qui accorda, par sa passion et sa résurrection, le salut au genre humain: „En montant sur la croix, Christ, tu as soulevé l'homme baissé et tu as détruit la force de diable": „Toutes choses sont illuminées par Votre résurrection, Seigneur, et le Paradis est ouvert à nouveau"; „Vous qui accordez la résurrection au genre humain, Vous avez été conduit à l'immolation comme une brebis ... Glorifions le Christ, le prince de notre salut, car Lui étant ressuscité des morts, le monde a été sauvé de

---

6 I. G. Lordkipanidze a cité toutes les images avec les inscriptions dans la langue géorgienne, *Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби,* 132, elle a publié les fresques qui sont mieux conservées et a donné le schéma de la disposition des fresques sur les murs nord et sud (p. 143).

7 Ces représentations se trouvent à Samari en Messenie, à Dečani, au Monastère de Marko, à Saint-Nicolas d'Arges etc; leur iconographie a été étudiée par D. Iliopoulou-Rogan, *Peinture murale de la période des Paléologues représentant d'une manière originale la partie majeure de l'Office liturgique,* Actes du XIVe congrès international des études byzantines, III, Bucarest 1976, 419—426.

8 Dans la peinture géorgienne, le ciborium avec les veilleuses au-dessus de la table sainte se trouve, par exemple, à Bertoubani, Ш. Я. Амиранашвили, *История,* т. 150.

9 Cf. R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine liturgie du VIIe au XVe siècle,* Paris 1966, 173.

10 N. Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie* (Sources chrétiennes, 4bis), Paris 1967, 86.

11 E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin, II/2,* Mon. de Chevetogne 1948, 278.

12 Ibid., 282.



Fig. 5. Khobi, Marekh, la femme de Wameq Dadiani, détail

l'erreur".[13] Les vers formés pour les chants funéraires ont été empruntés à ces stichères.[14] On chante les tropaires durant l'office funèbre des laïcs, dans lesquels on glorifie le Christ Sauveur qui a expié les péchés des hommes; on parle aussi de la Seconde venue du Christ. Dans ces cérémonies, on met en relief la Vierge, Jean Baptiste et les autres justes qui intercèdent auprès du Christ et celui-ci pardonnera les péchés des morts. Ici, il s'agit aussi des emprunts à la liturgie et à la conception très répandue concernant l'intervention des saints qui ont été définis par les Saints pères au Deuxième concile à Nicée. Parmi ceux-ci, la Vierge et saint Jean on été très populaires, comme témoins de l'incarnation du Christ. Très tôt, au IXe siècle, la composition de la Déisis a été créée (peinte aussi à Khobi). Elle représente le mieux l'intervention des saints auprès du Christ au profit du genre humain.[15]

A Byzance, au cours de la période post-iconoclaste, en s'en rapportant à ces cérémonies et aux sources littéraires et liturgiques, certaines scènes sont devenues très populaires dans les églises et les chapelles où l'on enterrait des fondateurs et d'autres personnes. C'étaient les scènes évangéliques concernant la mort et la résurrection du Christ (Crucifiement et les Femmes au tombeau, le plus souvent), et celles d'origine apocryphe, complétées par les scènes précédentes (Descente aux Limbes), puis, Jugement dernier ou, le plus souvent, Déisis seulement, avec l'idée du l'intervention et c'était presque tout.[16] A Khobi, Wameq Dadiani et les peintres se sont décidés pour la Déisis et les scènes évangéliques. La place de la Déisis sur le mur ouest en est témoin, ce qui n'est pas le cas dans la tradition géorgienne démontrant cette composition dans l'abside;[17] ainsi, la Déisis à Khobi n'est pas la répétition simple de cette tradition. Parmi les événements évangéliques, on l'a déjà mentionné, ont été choisis ceux qui sont peints dans les cycles suivants: Grandes Fêtes, Passion, Apparitions posthumes. Ne respectant pas l'ordre chronologique, ils y sont disposés dans un nouvel ensemble, d'un caractère eschatologique.

Ce sens funéraire de la Déisis et des scènes évangéliques dans la chapelle de Wameq Dadiani du mo-

---

[13] *Ibid.*, 296, 304, 305; *Избранныя песнопения из Октоиха о кресте и страстях Господних,* Душеполезный собеседник, 3 (1903) 72.

[14] A. von Maltzew, *Begräbniss-Ritus,* Berlin 1898, 43—134.

[15] A. von Maltzew, *op. cit.;* А. Кирпичников, *Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели,* Журнал Министерства народного просвещения, ноябрь (1893), 8; M. Gordillo, *La mediazione di Maria Vergine nella teologia bizantina,* Revue des études byzantines, XI (1953), 120—128; Th. von Bogay, *Deesis und Eschatologie,* Byzantinische Forschungen, II (1967) 59—72; Ch. Walter, *Two Notes on the Deesis,* Revue des études byzantines, XXVI (1986), 311—336; N. Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie,* 279.

[16] Mme Gordana Babić a étudié le plus minutieusement l'iconographie funéraire des fresques, dans les chapelles byzantines, *Les chapelles annexes des églises byzantines,* Paris 1969, 47—58 (la commémoration des fondateurs défunts, dans les typika de monastères), 162—173 (sur la peinture des chapelles réservées à la commémoration des moines et des fondateurs laïcs). Elle a eu les résultats presque identiques aux nôtres: »La mort, la résurrection et la rédemption, ce sont là les thèmes toujours présents à la pensée des ordonnateurs et des iconographes des lieux de repos éternel. Pour exprimer ces pensées, ils se servirent d'un langage particulier, mais qui malgré la diversité des éléments était limité dans son vocabulaire. Naturellement, la Déisis y figure le plus souvent. Viennent ensuite le Jugement dernier, certaines scènes tirées des cycles de la Passion, des Miracles du Christ ou des Grandes Fêtes. On choisissait donc les compositions évangéliques qui correspondaient le mieux à l'usage funéraire de l'annexe et à la pensée fondamentale qu'elles devaient exprimer« (p. 173). — Sur la thématique des fresques dans les monuments funéraires comparer et S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion,* in. *The Kariye Djami, 4,* Princeton 1975, 305—309.

[17] Cf. Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства,* 187, 192, 244, 251, т. 72; И. Г. Лордкипанидзе, *Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби,* 132, n. 4 (avec les monuments cités et la littérature correspondante).

Fig. 6. Khobi, Christ au tombeau



nastère de Khobi a été emprunté à l'art byzantin. Nous ne citerons que quelques exemples caractéristiques. Dans la Nouvelle église de Toqale Kilissé, du temps du roi Nicéphore Phocas (Xe siècle), nous retrouvons le Crucifiement au sommet de l'abside centrale, plus bas — Descente de croix et Mise au tombeau, et tout en bas de l'abside — Descente aux Limbes et les Femmes au tombeau. Alors, dans cette église cappadocienne, du haut en bas de l'abside, on voit les scènes concernant la mort du Christ et sa résurrection, les scènes qui, à l'époque byzantine postérieure, seront populaires dans les églises et les chapelles. Leur groupement dans l'abside a, sans doute, le caractère funéraire. D'ailleurs, d'après le mot conservé τάφος dans une longue inscription autour de l'abside, on parlait d'un tombeau.[18] Ces scènes représentaient le tombeau saint du Christ, et, peut-être, étaient liées aux tombeaux du fondateur Constantin et de son fils Léon, dont nous n'avons pas d'affirmation historique.

Dans la crypte du Saint-Luc à Phocide, dans laquelle le corps du fondateur du monastère a été enterré, avec les autres tombeaux, le programme des fresques du XIe siècle était tout à fait en accord avec l'emploi de la pièce.[19] On peut y trouver les figures et les bustes des martyrs, les scènes sur les murs concernant la mort du Christ et sa résurrection, celles qu'on a vues à Toqale (Descente aux Limbes est remplacée par une autre représentation du Christ ressuscité — Incrédulité de Thomas), y compris les scènes concernant le séjour du Christ à Jérusalem, avant la crucifixion. Dans l'abside on trouve la Déisis, composition que nous rencontrerons très souvent dans les chapelles où l'on enterrait les morts (dans la crypte de l'ossuaire de Bačkovo, de 1100 environ,[20] dans la crypte d'Odalar Camii à Constantinople, XIIe s. (?),[21] dans l'église des archevêques serbes Saints-Apôtres à Peć (XIIIe siécle)[22], dans la chapelle sud de la Vierge Pammacharistos à Constantinople, avant 1315,[23] dans la chapelle nord-ouest, contigüe à l'église de la Vierge Hodighitria dans le monastère Brontochion à Mistra, vers 1320,[24] et dans d'autres monuments.



Fig. 7. Khobi, Descente aux Limbes

Fig. 8. Khobi, Descente aux Limbes, détail



---

18 G. de Jerphanion (*Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, I/2,* Paris 1932, 308) reconstruit ce mot comme *(tou) taph(o)s,* c'est-à-dire *taph(i)s* ou *taph(ou) s(ou).*

19 Sur ces fresques voir G. A. Soteriou, *Peintures murales byzantines du XIe siècle dans la crypte de Saint Luc,* Actes du IIIe congrès intenational d'études byzantines, Athènes 1932, 389—400 (sur leur rapport avec les tombeaux); G. Babić, *Les chapelles annexes,* 163—166.

20 A part de celle-ci, les autres compositions à Bačkovo, la Vision d'Ezéchiel sur le mur ouest et le Jugement dernier dans le narthex, ont la fonction funéraire (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris 1928, 55—57, 59—60).

21 P. Schazmann, *Les fresques byzantines récemment découvertes par le prof. Schazmann lors de ses fouilles à Odalar Camii (Istanboul) et de leurs rapports avec celles de Santa Maria Antiqua à Rome,* V Congresso internazionale di studi bizantini — sunti delle communicazioni, Roma 1936, 79; G. Babić, *Les chapelles annexes,* 167—168.

22 Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. апостолима у Пећи,* Зборник за ликовне уметности МС 18 (1982) 34—35, fig. 8. — En 1355, dans cette église, la mort du premier patriarche serbe, Joanikije, a été peinte, avec la Déisis au sommet, В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 71.

23 H. Belting — C. Mango — D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul,* Washington 1978, 16, 54—58, Pl. II—IV. Marie (Marthe) a fait bâtir la chapelle; c'est l'épouse de Michel Glabas Tarchaniotès et il y a été enterré.

24 S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra,* Paris 1970, 12; G. Babić, *Les chapelles annexes,* 173. — Le Jugement dernier y a été peint aussi.

Fig 9. *Khobi, Descente aux Limbes, détail*

Fig. 10. *Khobi, Saintes femmes au tombeau*





On trouve presque le même choix de scènes dans une autre chapelle funéraire. Le Typikon du Christ Sauveur et Pantocrator à Constantinople (rédigé en 1136), témoigne de l'image du Christ au-dessus de l'entrée du herôon, la pièce où se trouvaient les tombeaux des rois de la dynastie des Comnèns; à l'intérieur, dans les absides, donc, dans un lieu important, on trouvait les thèmes de la mort et de la résurrection du Christ: Crucifiement, Mise au tombeau, Résurrection (Descente aux Limbes) et les Femmes au tombeau.[25]

Dans les monuments du XIII[e] et du XIV[e] siècle le programme décoratif des chapelles et des églises où l'on enterrait les morts, change, dans une mesure, par rapport à celui de l'époque précédente. Les scènes évangéliques disparaissent de plus en plus, il n'en reste qu'une ou deux autour du tombeau du ktitor, tandis que la scène du Jugement dernier devient plus fréquente. La peinture murale serbe, le mieux conservée, le montre nettement. Dans l'Eglise de la Vierge à Studenica (en 1208/9) on enterrait les morts dans la travée ouest du naos; là, sur le mur ouest une grande scène du Crucifiement a été peinte; la scène des Saintes Femmes au tombeau a été peinte au-dessus du tombeau du ktitor, saint Siméon Nemanja (repeinte en 1568).[26] A Mileševa (1221—1228), au-dessus du tombeau du ktitor Vladislav, se trouve aussi la même scène,[27] tandis qu'à Žiča (1220—1221) les compositions du Crucifiement et de la Descente de croix ont une place importante dans la première zone, parmi les figures qui sont debout, parce que, le ktitor, Stefan Prvovenčani, a été enterré dans cette église. Au milieu du XIII[e] siècle, dans l'Eglise de la Sainte-Trinité, à Sopoćani, dans la travée ouest, se trouvent les compositions du Crucifiement et de la Descente aux Limbes, au-dessus des sarcophages du roi Uroš I et de l'archevêque Joanikije I.[28]

Les thèmes eschatologiques dans la peinture du XIV[e] siècle s'appuient, dans une large mesure, sur l'expérience du siècle précédent. Cela veut dire qu'on peint très souvent le Jugement dernier, quelque fois la Déisis (dans la chapelle de la Vierge Pammacharistos à Constantinople, par exemple), ou une ou deux scènes évangéliques concernant la mort du Christ et sa résurrection. Ainsi, dans la chapelle sud au monastère Chora à Constantinople (1318—1321), dans l'abside, se trouve la Descente aux Limbes; le caractère funéraire de la pièce est confirmé par le Jugement dernier et par les textes des saints mélodes.[29] Dans l'église du Christ Sauveur à Veria (1314—15), où le ktitor, Xénos Psalidas, a été enterré, les deux compositions principales du programme eschatologique — le Crucifiement et la Descente aux Limbes — se trouvent isolées dans les niches et mises tout en bas, parmis les figures en pied des saints.[30]

A la fin de ce siècle on trouve sur les deux points géographiques assez loin l'un de l'autre, les deux monuments du programme funéraire de fresques, qui était très riche — la chapelle de Wameq Dadiani en Géorgie (1384—1396) et la chapelle de la

---

[25] A. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей* I, Τυπικά, Киев 1901, 678; P. Gautier, *Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator*, Revue des études byzantines, 32 (1974) 74—75; G. Babić, *Les chapelles annexes*, 48—49, 162.

[26] M. Кашанин et les autres, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 142—145.

[27] G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, I*, Paris 1954, pl. 53; Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве*, in: *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 9—15; И. М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, in: *Милешева у историји српског народа*, 75.

[28] G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, II*, Paris 1957, pl. 13—14; B. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, т. XVI, XIX.

[29] P. A. Underwood, *The Kariye Djami, I*, New York 1966, 192—212; *II*, 338—407; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of Parecclesion*, 307—309, 320—332; G. Babić, *Les chapelles annexes*, 169—173.

[30] S. Pelekanidis, Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, 64—69, πίν. 30—35.



Fig. 11. Khobi, Saintes femmes au

Sainte-Sophie à Mistra (la deuxième moitié du XIVe siècle).[31] Les peintres qui travaillaient dans l'église géorgienne, ont réalisé le désir du ktitor, exprimé dans l'inscription au-dessus de l'entrée. Il voulait que l'espace autour de son tombeau et des tombeaux de sa famille soit décoré par les peintures à sujets correspondants. Ayant représenté Wameq Dadiani et sa femme,[32] en prière, entourés de peintures représentant la Déisis, la mort du Christ et la résurrection, ils ont mis en relief leur espoir dans l'absolution et dans la résurrection future. A cette occasion, les peintres se sont servis d'un programme qui était élaboré, on l'a déjà vu, depuis longtemps, dans l'art byzantin. Pourtant, il se distingue, jusqu'à un certain point, de la pratique du XIIIe et du XIVe siècle. Dans les monuments byzantins tardifs on l'a mentionné plus haut, on reconnaît le caractère funéraire des compositions par leur emplacement près du sarcophage ou dans l'abside, par l'ordre négligeant la suite historique des événements et par la disposition des saints patrons des morts. Le programme décoratif de la chapelle de Wameq Dadiani, à Khobi, se tourne vers les exemples antérieurs, car c'est le programme qui a presque tout à fait le sens funéraire. Le herôon au monastère Pantokrator à Constantinople, contient presque les mêmes scènes, comme c'est le cas avec la crypte dans l'église de Saint-Luc à Phocide; mais le programme y est complété par certaines scènes qui précèdent le Crucifiement et la Dormition de la Vierge. Dans la chapelle nord de l'église de la Sainte-Sophie à Mistra se trouvent les deux scènes représentant la Vierge (Annonciation et Dormition), ce qui attire l'attention sur la dédicace de la chapelle. Les autres scènes narratives dans cette chapelle (que nous rencontrons à Khobi, aussi) — le Crucifiement, Descente aux Limbes et les Myrophores — ont le caractère funéraire, bien évident.[33] Le fondateur de l'église de la Sainte-Sophie, Manuel Cantacuzène, le premier despote de Morée, mort à Mistra en 1380, a préparé cette chapelle pour lui-même. Il voulait qu' elle soit tombeau et qu'elle soit décorée par les peintures correspondantes.

En vue d'observer en totalité le programme décoratif des fresques narratives dans la chapelle sud de l'église à Khobi, bâtie par Wameq Dadiani, à la fin du XIVe siècle, nous avons mentionné les monuments avec la décoration semblable du Xe au XIVe siècle. Dans ceux-ci, le choix des scènes est très proche de celui de la chapelle à Khobi, ou bien, les scènes caractéristiques concernant la mort et la résurrection du Christ tenaient une place importante dans le système de la décoration. Dans toutes les églises et les chapelles mentionnées, à l'exception, peut-être, de la Nouvelle Eglise à Toqale, dont nous n'avons pas assez de renseignement, on enterrait les morts, ou bien, elles étaient bâties afin d'y enterrer le corps du ktitor, les corps de sa famille ou la confrérie du monastère. Les fresques dans ces pièces correspondaient, par leurs thèmes à la fonction de celles-ci. Le Christ, ayant expié les péchés des hommes par son sacrifice sur la croix et ayant promis aux justes la vie éternelle, le ktitor entoure son tombeau et celui de ses proches par les peintures représentant ces événements, et il espère qu' au jour du Jugement dernier, ce seront les saints qui interviendont à son profit, avant tous, la Vierge. A cause de cela, les compositions de la mort du Christ (Crucifiement) et de la résurrection (Descente aux Limbes et les Saintes Femmes au tombeau), la Déisis et encore quelques-unes, qu'on a déjà mentionnées plus haut, deviennent très populaires dans le programme iconographique des églises byzantines. Il faut croire que le programme des fresques à Khobi est composé selon les modèles byzantins. A part des raisons iconographiques, en voilà les autres: les fresques de la fin du XIVe siècle, peintes à Khobi, sont proches, par leur style, à la méthode de travail connue à Byzance du temps des Paléologues,[34] et il est probable que les peintres qui y travaillaient, furent amenés d'un centre byzantin, ou bien, c'étaient des artistes locaux qui faisaient leurs études à Constantinople. Selon l'inscription conservée, il est sûr que Wameq Dadiani a fait venir le peintre Kyr Manuel Eugenikos de Constantinople, pour qu'il décore l'église à Calendžikha.[35] Entre ces deux monuments il y a de l'analogie. En peignant les fresques dans la chapelle de Wameq Dadiani, les peintres ont respecté les demandes bien déterminées du ktitor et ont choisi le programme concernant les monuments du caractère sépulcral, qui était habituel depuis longtemps à Byzance.

(Trad. M. Petrović)

[31] N. Drandakis, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ΒΑ παρεκκλησίου τῆς Ἁγίας Σοφίας Μυστρᾶ, Ἐπιστημονικὴ ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν 28 (1985) 469—501.

[32] Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси 1979, 57—58.

[33] N. Drandakis, *op. cit.*, 478—479. — S. Dufrenne (*Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, 46) et G. Babić (*Les chapelles annexes*, 162) ne remarquent pas cette qualité dans la décoration de chapelle.

[34] Cf. Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, I, 247, 250; И. Г. Лордкипанидзе, *Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби*, 144.

[35] Sur les fresques à Calendžikha voir I. Lordkipanidze, *La peinture murale de Tsalendjikha. Peintre — Cyr Manuel Eugenikos*, IIe Symposium international sur l'art géorgien, Tbilissi 1977; H. Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie*, Cahiers archéologiques, 28 (1979) 103—114; T. Velmans, *Le décor du sanctuaire de l'église de Calendžikha*, Cahiers archéologiques, 36 (1988) 137—159.

Програм фресака у параклису Вамека Дадијанија у Хобију (Грузија)

Бранислав Тодић

Фреске у малом параклису са јужне стране Богородичине цркве у манастиру Хоби нису непознате науци. Овај занимљив споменик грузијске уметности XIV века привлачио је пажњу стручњака пре свега опширним натписом над улазом и, у последње време, због стила његових фресака. Параклис је подигао Вамек I Дадијани, принц Мингрелије (1384—1396). Натпис на грузијском језику над улазом говори о једном успешном војном походу, о подизању ове грађевине и о жељи ктитора да она буде гробница за чланове његове породице. Фунерарни карактер параклиса истакнут у натпису, јасно се сагледава и на фрескама у унутрашњости. Те фреске су прилично оштећене, али је могуће ишчитати и лако објаснити њихов програм. Неке теме и њихов распоред су сасвим уобичајени у грузијској и византијској уметности: Богородица са Христом и анђелима у олтару и стојеће фигуре светитеља на осталим зидовима у првој зони, а међу њима и ктитор, Вамек Дадијани са супругом Марех, обоје у фронталном ставу, са рукама подигнутим улево, у висини груди, очигледно у гесту молитве. На западном зиду, изнад улаза, насликан је Деизис, на северном: Христос у гробу, Полагање у гроб и Скидање с крста, а на јужном: Распеће, Силазак у ад и Мироносице на гробу Христовом.

Јеванђеоске сцене везане су, дакле, искључиво за муке и васкрсење Христово. Оне нису распоређене на зидовима параклиса по хронолошком реду, како је то уобичајено у сликарству XIV века. Осим општих литургијских, у Хобију су сигурно и посебни разлози условили избор сцена. Као што се из натписа види, жеља да у параклису почивају тела његових ближњих, нагнала је Вамека Дадијанија и сликаре да преко одређених тема нагласе идеју спасења. Сцене везане за Христову смрт и васкрсење, као и Деизис, биле су погодне за изражавање наде у Христово искупљење грехова и у будуће васкрсење, како у византијској књижевности, у литургијским и фунерарним обредима, тако и у сликарству. У чланку су поменути само неки карактеристични примери од X до XIV века у којима се појављују јеванђеоске сцене са наглашеном есхатолошком садржином: Нова црква у Токале (Кападокија), крипта Св. Луке у Фокиди, несачувана декорација у гробном параклису Комнина у манастиру Пантократору у Цариграду, Студеница, Жича и Сопоћани на српском тлу и манастир Христа Хоре у Цариграду и Спасова црква у Верији с почетка XIV века, као и северни параклис уз Св. Софију у Мистри, из последњих година тог столећа.

У овим споменицима избор сцена је врло близак параклису у Хобију или су сцене везане за смрт и васкрсење Христа добиле истакнуто место у систему декорације. У свим наведеним црквама и параклисима, са изузетком можда Нове цркве у Токале, за коју нам недостају подаци, обављано је сахрањивање, или су они подизани с намером да у њима буде положено тело ктитора, тела чланова породице или, пак, манастирског братства. Фреске у таквим просторијама одговарале су својом тематиком њиховој функцији. Пошто је својом жртвом на крсту Христос искупио људски род и својим васкрсењем обећао живот вечни, ктитор окружује свој будући гроб, или гробове ближњих, сликама ових догађаја. Судећи по избору тема, несумњиво је да је програм фресака у Хобију састављен по византијским узорима, свакако не дословним угледањем на неки одређени споменик, већ у духу програма који је столећима био уобичајен у Византији за сликарство грађевина фунерарног карактера.

Le Christ de Pitié vivant. L'exemple de Kalenić*

Draginja Simić-Lazar

UDK 75.033.2.046.3(497.11)

L'église de Kalenić (v. 1418), reconnue comme l'un des témoignages majeurs de l'Ecole de la Morava, est surtout remarquée par la richesse et l'originalité de son architecture[1] et de sa décoration plastique.[2] Sa peinture a attiré l'attention des chercheurs pour ses valeurs esthétiques[3] plutôt que par son iconographie.[4] C'est dans le cadre d'une recherche sur l'iconographie de ce monument, après avoir dégagé dans une autre étude certaines particularités du narthex,[5] que je me propose d'examiner ici le Christ de Pitié situé dans la niche de la prothèse.

L'image du Christ[6] (fig. 1—2) pourrait appraraître au premier abord comme ne posant pas de problème. Le torse nu détaché de la croix, les bras croisés qui montrent les traces des clous sur les mains, le sang jaillissant du flanc et des mains, la tête légèrement penchée vers l'épaule droite soulevée de ce côté pour la soutenir, sont les éléments qui répondent aux schémas courants de cette figuration symbolique. La couronne d'épines, qui n'est pas un attribut habituel des représentations du Christ de Pitié à Byzance, apparaît sur la plupart des images du Christ peintes dans les prothèses du groupe de la Morava, à Kalenić, Nova Pavlica (jusqu'à 1386/7) (fig. 3) et Rudenica (1402—5). L'état de celles de Jošanica (vers 1400) et de Koporin (après 1402) à peine discernables, ne permet pas de nous prononcer sur ce détail, de même que celle de Ramaća (1392/3) où l'on distingue, dans la petite prothèse, les traces d'un torse nu appar-

Fig. 1. Kalenić, église de la Présentation de la Vierge, prothèse, Christ de Pitié (vers 1418), photo B. Deleon.



* Le terme *Christ de Pitié* n'est pas le seul utilisé dans la recherche pour désigner l'image du Christ mort. Il est adopté dans cette étude car il est le plus fréquent. Le résumé de ce travail a été présenté sous forme d'une communication au *XVIIe Congrès International des Etudes Byzantines* à Washington en 1976.

1 Parmi les principales études, voir surtout, in *L'Ecole de la Morava et son temps. Symposium de Resava 1968*, Belgrade 1972, les contributions de V. Korać, Les origines de l'architecture de l'Ecole de la Morava, p. 157—168 (notamment p. 160—161) et B. Vulović, Učešće Hilandara i srpske tradicije u formiranju moravskog stila, p. 169—180 (résumé en angl. p. 179—180).

2 Voir particulièrement, J. Maksimović, Moravska skulptura, in *Symposium de Resava . . .*, p. 181—190 (résumé en fr. p. 189—190).

3 Cf. S. Radojčić, *Kalenić*, Belgrade 1964 (petite monographie traduite en fr. et angl.); *idem, Staro srpsko slikarstvo,* Belgrade 1966, p. 188—194; V. J. Đurić, *Moravsko slikarstvo. La peinture de l'Ecole de la Morava,* Belgrade 1968 (publié en serbe et en français). Dans les actes du *Symposium de Resava . . .*, cf. les contributions de S. Radojčić (p. 1—12), D. Tasić (p. 13—18), T. Velmans (p. 37—48), B. Radojković (p. 191—206), V. J. Đurić (p. 277—292); *idem, Vizantijske freske u Jugoslaviji,* Belgrade 1974 (1ère éd.), p. 101—104, 1975 (2e éd.), traduction allemande *Byzantinische Fresken in Jugoslawien,* Belgrade 1976 (1ère éd.), Munich 1976 (2e éd.), Herrsching (s. d.); *Istorija srpskog naroda II,* Belgrade 1982, texte de G. Babić-Đorđević et V. J. Đurić, p. 188—189.

4 La première recherche importante sur l'iconographie de Kalenić, concernant particulièrement les rapports de son cycle de l'Enfance de la Vierge et du Christ, avec celui de l'église de Chora à Constantinople, est publiée par V. R. Petković, Freske iz unutrašnjeg narteksa u Kaleniću, in *Starinar III* (n. s.), 1908, p. 121—143. Les mêmes problèmes sont évoqués par J. Lafontaine-Dosogne, in *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident,* Bruxelles 1964, surtout p. 66, 123, 132, 193, 207; *eadem,* Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, contributions in P. Underwood, *The Kariye Djami, 4,* Princeton—Londres 1975, p. 193—194, 202—207, 218—220, 223—224, 226—227, 229/n. 221; D. Simić-Lazar, Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeș, *Cahiers Archéologiques (CA) 34,* 1986, p. 143—160. L'image du Christ de Pitié a été évoquée par J. Myslivec, *Dvě studie z dějin byzantiského umění* (»Kristus v hrobě«) Prague 1948, p. 13—52, 161—173. et G. Millet, dans le cadre d'une étude générale sur l'iconographie du Christ de Pitié, in *Recherche sur l'iconographie de l'Evangile,* Paris 1916, 2e éd. 1960, p. 483—488. La bibliographie détaillée est publiée par V. J. Đurić, *Vizantijske freske . . .*, p. 225.

5 Cf. D. Simić-Lazar, *op. cit.*

6 L'image est publiée par Millet, *Iconographie . . .*, fig. 521.



Fig. 2. Kalenić, Christ de Pitié, fragment, photo G. Millet.

tenant sans doute à un Christ de Pitié.[7] Les trois lettres grecques, ὁ ὤν, inscrites sur le nimbe de Kalenić, la désignation de Dieu par laquelle il s'est révélé à Moïse[8] sont bien visibles, de même que deux autres inscriptions qui accompagnent cette image. Sur l'écriteau de la croix on relève ц⟨а⟩рь сл⟨а⟩вѣ (Le Roi de Gloire), attribution déjà remarquée par G. Millet.[9] Une autre inscription, située entre l'écriteau et le nimbe, сынетие (Descente), est également relevée par G. Millet.[10] Ces deux mentions définissent d'emblée toute la particularité de l'image: le Christ qui va descendre après le crucifiement, est le vainqueur de la mort, le Roi de Gloire. Cette signification est accentuée par un autre détail inhabituel, celui des yeux ouverts du Christ, qui apparaissent sous une deuxième couche de peinture, ajoutée pour recouvrir ces yeux ouverts et les représenter fermés. La liturgie de la prothèse qui évoque le sacrifice du Fils de Dieu, semble logiquement illustrée par cette image placée dans la prothèse, mais l'inscription „Le Roi de Gloire" et les yeux ouverts du Christ, donnent à cette représentation une autre dimension, celle de l'immortalité de l'Agneau divin.

Lorsqu'on observe le visage du Christ, on est frappé par la dissemblance des formes de l'oeil droit et de l'oeil gauche. L'oeil droit paraît ouvert. L'expression du regard semble voilée et suggère une attitude rêveuse. L'oeil gauche est difforme. Cette apparente dissymétrie des yeux s'explique lors de l'examen des photos que Gabriel Millet a prises lors de ses missions en Serbie en 1906 et en 1924.[11] (fig. 2). L'étude attentive de ces documents m'a permis de relever avec précision les détériorations de l'image et de constater que les paupières ajoutées plus tard couvraient les yeux ouverts. Mon hypothèse a été confirmée par les restaurateurs de l'Institut de la protection des monuments historiques de la Serbie.[12] On distingue en effet deux paupières sur l'oeil gauche du Christ: l'une peinte en premier, naturellement relevée au-dessus de l'oeil ouvert et bordée d'une ombre, et une autre, de couleur blanche, ajoutée pour recouvrir cet oeil ouvert. Les fissures remplies de poussière qui existaient sur la deuxième paupière

[7] Cf. B. Knežević, Crkva u selu Ramaći, *Zbornik za likovne umetnosti (ZLU) 4,* 1968; p. 121—171, sch. 2a. La représentation du Christ de Pitié, observée dans d'autres églises du groupe de la Morava souvent en très mauvais état de concervation, n'a apparemment pas attiré l'attention des chercheurs. Celle de l'église de Rudenica est remarquée surtout par Đurić, in *Moravsko slikarstvo...,* p. 15, 39 et *Vizantijske freske...,* p. 96; Pavlica et Rudenica, par Babić et Đurić, *Istorija... II,* p. 188. Le Christ de Pitié de Kalenić est relevé entre autres par Radojčić, in *Kalenić...,* p. VI; Đurić, *Moravsko slikarstvo...,* p. 24, 50; *idem, Vizantijske freske...,* p. 225; Babić et Đurić, *Istorija...,* p. 188. La représentation de Jošanica est relevée par R. Nikolić, in Prilog proučavanja manastira Jošanice, *Saopštenja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture Beograd, IX,* 1970, p. 129—143 (132). Je remercie Mr Ivan Đorđević de l'Université de Belgrade de m'avoir signalé l'existence de cette dernière représentation et prêté sa photo. Bien que repeinte au XVIII[e] siècle, l'image de Jošanica montre les traces de sa première figuration. La tête et les yeux du Christ sont cachés par la deuxième couche de peinture. Pour les nouvelles datations, voir pour Nova Pavlica, M. Mihailović, Zidna dekoracija novopavličke crkve, *Raška Baština 1,* Kraljevo 1975, p. 65—79, *idem* (avec M. Kovačević), *Nova Pavlica,* Belgrade 1989, p. 7; pour Ramaća, G. Babić, O portretima u Ramaći i jednom vidu investiture vladara, *ZLU 15,* 1979, p. 151—177 surtout p. 172—3. La dernière date de Kalenić est établie par G. Babić dans sa contribution in *Moravska škola...,* Društveni položaj ktitora u Despotovini, p. 143—155, surtout p. 147, où elle la fixe jusqu'à 1417/18. L'origine du donateur et les conditions du travail à Kalenić n'étant pas encore définitivement établies, je considère pour le moment que l'église est peinte vers 1417/18.

[8] *Exode,* 3, 14: »Je suis qui je suis« Cf. L. Mirković, *Pravoslavna liturgika I,* Belgrade 1982, p. 175 et la concordance dans l'Apocalypse I, 4: »Celui qui est, qui était et qui vient«.

[9] G. Millet, *Iconographie...* p. 486—488.

[10] *Ibidem,* p. 486—487.

[11] Je remercie vivement Mme D. Couson responsable des travaux à la photothèque de l'Ecole des Hautes Etudes d'avoir bien voulu mettre à ma disposition les photos et les notes de G. Millet sur Kalenić. Millet constate dans ses notes que les paupières des yeux du Christ sont fermées. Il remarque que l'oeil droit n'est pas discernable. C'est justement l'oeil droit qui, après le nettoyage, a révélé que les yeux du Christ étaient figurés ouverts.

[12] Les restaurateurs de l'Institut de la protection des monuments historiques de la Serbie, qui ont aimablement répondu à ma demande de se rendre dans l'église pour verifier mon observation, ont constaté que deux couches de peinture couvrent les yeux du Christ, mais ils n'ont pas pu dater avec précision la paupière superposée. Le nouveau dépôt de poussière formé depuis le nettoyage de l'église, aussi léger qu'il soit, rend difficile la datation exacte de la deuxième couche. D'autres examens techniques apporteraient probablement plus d'éclaircissements sur cette question.

Fig. 3. Nova Pavlica, église de la Présentation de la Vierge, mur nord du béma, Christ de Pitié (avant 1389), photo personnelle

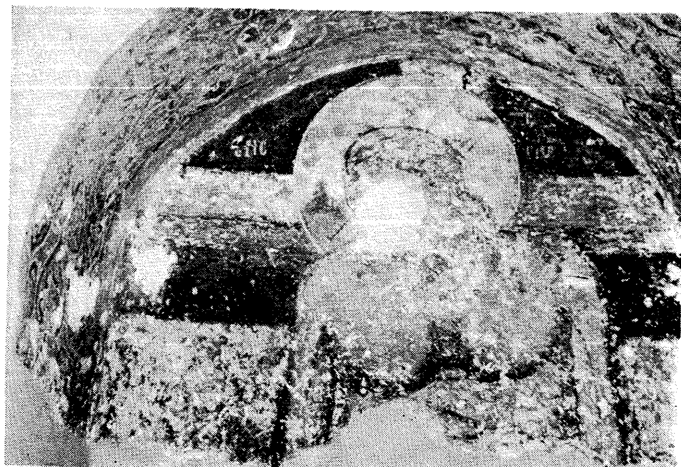




Fig. 4. Rome, Musée de Vatican, reliquaire du Sancta Sanctorum, crucifiement, fragment (VI? siècle), d'après K. Weitzmann

superposée, sont clairement reproduites sur les photos de Millet: elles indiquent qu'il y a à cet endroit de la fresque, deux couches de peinture et que les paupières superposées recouvraient les yeux ouverts; ce fait est moins évident sur la fresque actuelle, nettoyée en 1957. Une partie de cette deuxième couche de peinture, qui est en partie tombée, permet d'apercevoir maintenant un fragment de l'iris (fig. 1). La paupière rajoutée se présente sous une forme curieuse. Très arrondie, elle dessine bizarrement le contour de l'oeil ouvert et ne suit pas le dessin habituel de l'oeil fermé, normalement plus étroit. L'oeil droit du Christ qui, lui, apparaît visiblement ouvert après le nettoyage, est difficile à distinguer sur la photo de Millet. Cette partie de la peinture était alors assombrie par la poussière. Un examen attentif révèle néanmoins les contours de l'iris, bien visibles aujourd'hui.

La reconstitution de ces données permet d'affirmer la présence successive à Kalenić de deux types de Christ de Pitié: le premier était figuré les yeux ouverts et le second les yeux fermés. On peut supposer que la représentation du Christ de Pitié vivant a dû paraître étrange par la suite et que ceci a incité quelqu'un à recouvrir par une seconde couche de peinture ces yeux ouverts. Ainsi l'image du Christ vivant est devenue celle du Christ mort, conformément aux canons habituels de l'art byzantin.[13]

La superposition de deux formes d'yeux, ouverts puis fermés, qui correspondent à deux types de Christ, pose un certain nombre de questions dont l'intérêt est de premier ordre pour l'étude de l'art byzantin.

L'interprétation de l'agonie du Christ

Au cours des premiers siècles chrétiens, la représentation de l'agonie du Christ sur la Croix est tributaire des variations de l'enseignement des théologiens et des Pères de l'Eglise sur ce sujet. Depuis la célébration de la croix par saint Paul, ce thème a connu des intérprétations sensiblement différentes.[14] Alors que l'accent est d'abord mis sur la gloire du Christ et que la croix est considérée comme un instrument de l'oeuvre divine et salvatrice, c'est la mort de Jésus sur la croix et son rôle dans l'oeuvre du salut qui reviennent ensuite au premier plan, lorsque la croix devient un symbole officiel à l'époque de l'empereur Constantin. Cette évolution se retrouve dans l'iconographie qui n'a pas admis d'emblée la représentation du Christ sur la croix. Dans les tout premiers siècles, les croix ne se voient que sur les plaques funéraires ou dans les catacombes. Ce n'est qu'à partir du IVe et surtout du Ve siècle que le Christ est figuré en association avec la croix, mais séparé d'elle.[15] C'est le cas à Rome, où l'on observe cette représentation dans certaines églises, comme à Santa Pudenziana, dans laquelle on a figuré au début du Ve siècle, dans l'abside, sous la croix, un Christ en gloire entouré des Apôtres et de nombreux symboles.[16] L'Eglise de Rome se trouvant à l'époque en relations suivies avec Jérusalem, il est permis d'attribuer l'origine de cette iconographie à l'Orient.[17] Un coffret en ivoire du British Museum, du début du Ve siècle, représente un Christ les bras écartés, et dans le prolongement de ses bras, les fragments symboliques de la croix. Le Christ est sculpté d'une manière semblable, un siècle plus tard, sur la porte de Sainte-Sabine à Rome.[18] Sur ces images qui suggèrent le Crucifiement plutôt qu'elles ne le représentent, le Christ garde les yeux ouverts. De même, les célèbres ampoules de Monza et de Bobbio décorées au VIe—VIIe siècles,[19] montrent le Christ le plus souvent en buste et séparé de la croix qui se trouve au-dessous ou derrière lui. Sur certaines de ces images le corps du Christ est représenté en entier, dans le traditionnel *colobium*, les bras écartés, dessinant avec son corps la forme de la croix qui n'est que suggérée. Bien que sur les ampoules on reproduise les personnages du Crucifiement mentionnés par les Evangiles sur un mode narratif, le Christ et la croix sont figurés de manière essentiellement symbolique. Les

---

[13] Alors que cette étude était achevée, j'ai pu consulter un texte, difficile d'accès, le »Dvě studie — Kristus v hrobe« de J. Myslivec (cf. note 4). Il s'agit de la première grande étude sur le Christ de Pitié, qui soulève toutes les questions posées par ce sujet: l'origine du thème, ses variantes iconographiques, leurs liens avec les textes liturgiques et les valeurs symboliques de l'image. A ma grande satisfaction, j'ai constaté que Myslivec, seul parmi les chercheurs, note que les yeux du Christ de Kalenić sont ouverts, mais il remarque qu'ils paraissent fermés lorsqu'on les observe de loin. Cet effet optique est dû à l'existence de deux couches de peinture superposées. Myslivec considère le détail des yeux ouverts, ainsi que celui de la couronne d'épines, comme des emprunts à l'Occident (p. 20—21, 164/n. 58).

[14] M. Sulzberger, Le Symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens, *Byzantion II*, 1925, p. 337—448, rappelle que saint Paul et ses disciples sont les fondateurs du culte de la croix, qui apparaît d'abord dans l'Eglise d'Orient avant d'être transféré à Rome, sans doute par saint Justin (cf. p. 345—447). Voir Paul, *Rom.* VI 6; *Cor.* I 17—18; II 2; *Gal.* II 19, VI 12, 14, III 13; *Phil.* II 8; *Col.* I 20, II 14, 15; *Ephés.* II 16; *Heb.* XII 2; saint Justin, I Apologie, trad. et introduction L. Pautigny, Paris 1904, XXXV 2—8 *(PG* 6, col. 383), LIV—LV *(PG* 6, col. 407—411), LX *(PG* 6, col. 418); *idem, Le Dialogue avec Tryphon,* trad. G. Archambault, Paris 1909, LXXXIX—CXXI *(PG* 6, col. 687—694), XCV—XCVI *(PG* 6, col. 702—703). Voir aussi, parmi les textes patristiques, Jean Chrysostome, *Sur la providence de Dieu,* Introduction, texte critique, traduction, A.-M. Malingrey, Paris 1961, ch. XV, p. 215—219; 225—231 (Sur la croix comme oeuvre du Salut) et ch. XVII, p. 227 (Sur la gloire de la croix). Voir aussi pour l'époque qui nous intéresse, Grégoire Palamas, *Homélies,* Paris 1987, ch. VI, p. 93—113 (Pour la vénérable et vivifiante croix), *(PG* 151, col. 124—145).

[15] Cf. P. Thoby, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente, I,* Nantes 1959, p. 11; J. Moltmann, *Le Dieu crucifié* (trad. de l'allem.), Paris 1978, p. 53—93; Mirković, *op. cit.*, p. 171—174; *La sapienza della Croce Oggi, I—III,* Turin 1976, travaux collectifs; X. Léon-Dufour, *Face à la mort, Jésus et Paul,* Paris 1979, p. 175—290.

[16] Cf. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert,* III, Freibourg im Breisgau 1917, pl. 42—44.

[17] Cf. K. Weitzmann, Loca Sancta and the representational Arts of Palestine, *Studies in the Art at Sinaï, Essays,* Princeton (New Jersey) 1982, p. 19—41. L'auteur souligne le rôle de l'art de la Palestine et de l'Egypte à Rome. Parmi les ouvrages antérieurs cités abondamment par Weitzmann, où l'on énonce également d'autres thèses sur l'origine de l'art paléochrétien, voir surtout D. V. Ajnalov, *Ellinističeskie osnovy vizantiiskogo iskusstva,* Saint-Petersbourg, 1900, trad. *The Hellenistic Origins of Byzantine Art,* New Brunswick 1961: A. Grabar, *Martyrium II,* Paris 1946, p. 243, 257, 265; *idem, Ampoules de Terre Sainte,* Paris 1958, p. 45—50. (Dans ces ouvrages Grabar fait le rapprochement entre l'iconographie palestinienne et celle de Constantinople). Voir aussi, L. Kötzsce, »Pilgeranden aus dem heiligen Land«; *Vivarium Festschrifts Theodor Klauser ... Christentum Ergänzungband XI,* 1984, p. 229—286.

[18] Cf. Thoby, *op. cit.*, pl. IV, fig. 9, 10; W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst,* Munich 1958, fig. 98, 103.

[19] Cf. Grabar, *Ampoules ...*, p. 45—50.

yeux ouverts du Christ se retrouvent sur toutes ces images. Les premiers Crucifiements réalistes, le corps du Christ bien attaché à la croix, datent du VI[e] et du VII[e] siècles. Il s'agit du Christ triomphant, figuré les yeux ouverts dans l'Evangile de Rabula[20] et dans l'église de Santa-Maria-Antiqua à Rome.[21] Le fragment d'un reliquaire du Musée de Vatican illustre bien cette iconographie.[22] (fig. 4)

Ce n'est qu'après l'Iconoclasme qu'on ferme les yeuxdu Crucufié. Dans son étude sur le crucifiement L. H. Grondijs a analysé ce thème dans le cadre de l'évolution des idées théologiques au cours des siècles, démontrant que les théologiens et les liturgistes cherchaient depuis le VI[e] siècle à défendre la thèse de l'incorruptibilité du corps du Christ et de sa non--soumission aux lois naturelles après sa mort.[23] Le problème du Saint Esprit qui protégeait le corps du Christ et conservait la chaleur de son eau et de son sang après le crucifiement, était un sujet de grands débats théologiques au XI[e] siècle dans le monastère de Stoudion.[24] Un des arguments développés par les défenseurs des images aboutissait, en effet, à la représentation intégrale du Christ sous sa forme humaine. Dieu ne pouvant être montré en tant qu'image, il devait l'être en tant qu'homme.[25] La théorie essentielle des iconodoules reposant en grande partie sur la réalité de l'incarnation, la mort sur la croix était la preuve de la nature humaine du Christ.[26] La date de la première apparition du Christ mort, controversée par les chercheurs, est sans doute le IX[e] siècle avec les Psautiers Chloudov et Pantocrator et deux icônes du Sinai.[27] Ces documents représentent l'essentiel de la nouvelle iconographie, avec une troisième icône du Sinaï qui figure un crucifié aux yeux fermés, datée curieusement par Weitzmann au VIII[e] siècle[28]. Cette dernière date, établie sur des analogies stylistiques, reculerait d'un siècle encore la première apparition du Christ mort, en la situant entre deux périodes de l'Iconoclasme, comme une sorte de préfiguration de la nouvelle iconographie. Ceci est à considérer avec réserve, le grand essor de l'idéologie post-iconoclaste ne commençant qu'après le triomphe de l'Orthodoxie en 843.[29]

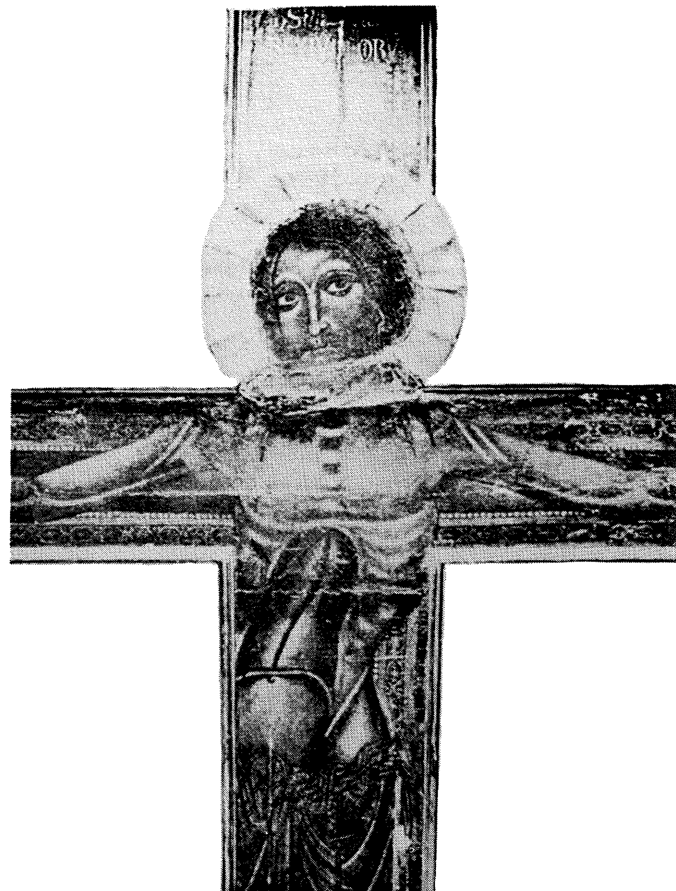


Fig. 5. Villabasilica, église de Sta Maria Assunta, crucifix en bois (XIIIe siècle), d'après E. Garrison

L'Occident, qui n'a pas connu les querelles de l'Iconoclasme, gardera l'image du Crucifié vivant pendant quelques siècles encore. Ce Crucifié aux yeux ouverts, se perpétue sur les crucifix occidentaux peints jusqu'à la fin du XIII[e] siècle et quelquefois plus tard, surtout sur les objets d'art mineur.[30] On

20 Cf. C. Ceccelli, I. Fourlani, M. Salmi, *The Rabbula Gospels,* Lausanne 1959, fol. 13r. Weitzmann, in *op. cit.*, p. 30, 31 (fig. 21) considère cette iconographie de provenance des environs de Jérusalem.

21 Cf. W. de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique,* Rome 1911, pl. IC. XXXVI, IC. XXXIX; Ceccelli ... *op. cit.*, pl. 15/I.

22 Cf. C. R. Morey, The Painted Panel from Sancta Sanctorum, *Festschrift Paul Clemen,* Bonn-Düsseldorf, 1926, p. 151—167, fig. 13; Weitzmann, *op. cit.*, p. 21, 22, 31, 35, fig. 20, 32.

23 Cf. L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix,* Bruxelles 1947, surtout p. 117—128, 132—137, 173—175. Cet ouvrage, très fouillé, sur certains points est à juste titre critiqué. Voir aussi les *Actes des Apôtres,* II, 31: »Il a prévu la résurrection du Christ en disant qu'il ne serait pas abandonné à l'Hadès et que sa chair ne verrait pas la corruption«.

24 Cf. Grondijs, *op. cit.*, p. 98—116, 175. L'auteur mentionne dans tout son ouvrage les Pères de l'Eglise auxquels on se référait lors des débats.

25 Cf. J. R. Martin, The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Alb. Math. Friend Jr.*, Princeton 1955, p. 189—196; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin,* Paris 1984 (2e édition), p. 239—244, 294, 295 (1ère éd. 1957).

26 Cf. Martin, *op. cit.*, p. 194, 195; Grabar, *op. cit.*, p. 241, 244; Migne, *PG 100*, col. 44 (Nicéphore).

27 Cf. Martin, *op. cit.*, p. 193; M. V. Ščepkina — Iv. Dujčev, *Miniaturi Hludovskoj psaltiri,* Moscou 1977, pl. 51 (fol. 51); S. Dufrenne, *L'illustration des Psautiers grecs au Moyen âge (Pantocrator 61),* Paris 1966, pl. VI fig. 13; Grabar, L'Iconoclasme ..., fig. 150. D'après Grondijs critiqué par Martin et Grabar, la première apparition du Christ mort se situe au XI[e] siècle (cf. *L'Iconographie ...*, p. 138 sq.). Martin signale in *op. cit.* p. 189—190, que la date de l'appariton du Christ mort avait déjà été controversée: N. P. Kondakov l'avait fixée à la fin du XI[e] siècle, G. Millet au IX[e]—X[e] ou même XI[e] et Ch. Diehl à la fin du IX[e]-début du X[e] siècle.

28 Cf. Weitzmann, Loca Sancta ..., p. 19—41 (surtout p. 26), fig. 19; *idem,* Eine vorikonoklastische ikone des Sinaï mit der Darstellung des Chairete, *Studies in de Art ...*, p. 105—113 (surtout p. 112), fig. 83; *idem, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons,* Princeton, New Jersey 1976, B. 36 (p. 61—64, pl. XXV, LXXXIX—XC), où il date ce Crucifiement au VIII[e] siècle, d'après ses similitudes avec celui de Santa-Maria-Antiqua. Voir aussi, G. et M. Sotiriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ I, Athènes 1956, pl. 25; Pour les icônes du IX[e] siècle, cf. Weitzmann, *The Monastery ...*, B. 50 (p. 79—81, pl. XXXII, CV—CVI); B. 51 (p. 82, pl. CVII). On peut inclure dans la même famille un Crucifiement du reliquaire de la collection de *Sancta Sanctorum* du Museo Cristiano à Vatican, daté de la première moitié du X[e] siècle. Cf. R. Cormack, Painting afteu Iconoclasm, *Iconoclasme Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham,* Birmingham 1977, p. 147—163 (surtout 151—153), fig. 34.

29 Bien que le dogme sur l'incarnation fût constitué en 754 et promulgué au cours du II[e] Concile de Nicée en 787, la nouvelle iconographie ne semble pas se manifester avant la fin du deuxième Iconoclasme, en 843. Voir Grabar, *L'Iconoclasme* (»Le triomphe de l'Orthodoxie«, p. 213—302); M. V. Anastos, The Argument for Iconoclasm as presented by the Iconoclastis Council of 754, *Late Classical and Mediaeval Studies ...*, p. 177—188; J. D. Breckenridge, The Iconoclasts Image of Christ, *Gesta XI/2,* 1972, p. 3—8; S. Gero, The Eucharistic Doctrine of Byzantine Iconoclasts and its Sources, *Byzantinische Zeitschrift (BZ),* 18, I, 1975, p. 4—22; *Iconoclasm, Symposium of Byzantine Studies ...*, surtout la contribution de R. Cormack, Painting ...; L. Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'église orthodoxe,* Paris 1982 (1ère éd. 1960), (»La période post-iconoclaste«, p. 177—201); A. Kartsonis, Insights into the Post-Iconoclastic Theory of the Icon, *17[e] Congrès des Etudes Byzantines ...*, p. 171; *Nicée II (787—1987), Douze siècles d'images religieuses, Colloque, Collège de France 1986,* Paris 1987, nombreuses contributions.

30 On retrouve de nouveau cette iconographie dans l'art byzantin à des époques tardives. Parmi de nombreux exemples, voir Thoby, *op. cit.*, pl. CLXXXII (XVI[e] siècle); Ch.

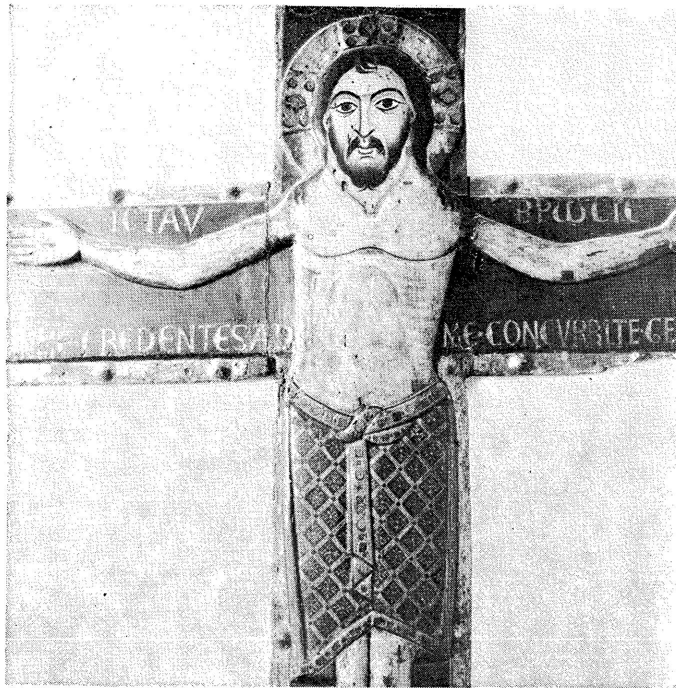


Fig. 6. Zadar, église de Sveta Marija, crucifix en bois, fragment (fin XIIe-début XIIIe siècle), photo V. J. Djurić

peut observer en Italie une série de crucifix peints surtout au cours du XIIIe siècle, qui représentent le Christ vivant, très hiératique,[31] le regard mélancolique comme sur le prototype de Santa-Maria--Antiqua. Ce type de crucifiement occidental coexistera en Italie (fig. 5) avec le crucifiement byzantin de l'époque post-iconoclaste.[32] Le même type peut être observé en Dalmatie (fig. 6) où l'influence italienne dans la peinture est reconnue.[33]

Le Christ de Pitié et la liturgie

Image symbolique de la Passion,[34] le Christ de Pitié est un parfait exemple de l'imagerie utilisée par la liturgie. A Byzance, elle est créée en rapport avec les nouveautés liturgiques dérivant des discussions christologiques qui ont eu lieu au cours des XIe—XIIe siècles.[35] Figurée sur les icônes bilatérales destinées aux processions, l'image du Christ est fréquemment suivie de celle de la Vierge. Exemple typique, l'icône de Kastoria montre au XIIe siècle, sur une face, un Christ de Pitié (fig. 7) avec un visage exprimant la souffrance, et sur l'autre, une Vierge Odigitria douloureuse (fig. 8)[35a], cette double image traduisant les offices du Vendredi et du Samedi saints qui célèbrent la mort du Christ.[36] Le diptyque du monastère de la Transfiguration des Météores, décoré au XIVe siècle, illustre des rapports qui se créent entre le Christ de Pitié et la Vierge, sur les icônes bilatérales et les diptyques, dans la prothèse et le diaconicon des églises byzantines, et aussi sur les triptyques et polyptyques italiens créés sous l'influence byzantine.



Fig. 7. Musée de Kastoria, icône bilatérale, Christ de Pitié (XIIe siècle), d'après H. Belting.

Les premières images qui ne figurent que le Christ seul, datées des XIIe—XIIIe siècles comme l'icône de Novgorod et deux exemples d'un manuscrit de Leningrad,[37] illustrent ces figurations représentées sur des objets d'art mineur, évoquant sous

Amiranašvili, *Les émaux de Georgie*, Paris 1962, nombreux exemples; S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade 1967, p. 57 (aër de 1660); Catalogue *Treasures of Etchmiadzin*, 1984 (émail du XVIIe siècle, page non numér.); Catalogue *Byzantine and post-byzantin Art*, Athènes 1986, fig. 191 (épitaphios de 1680 ?).

31 Cf. E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verone 1929, nombreux exemples; Thoby, *op. cit.*, nombreux exemples; E. Garrison, A Berlinghieresque fresco in S. Stefano, Bologna, *Early Italian Painting, Selected Studies, Panels and Frescoes*, Vol. 1, Londres 1984, p. 17—49, fig. 2—5. Pour Santa Maria Antiqua voir J. Reil, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig 1904, p. 75, pl. III, note 19. Grüneisen, *Sainte--Marie ..., Wilpert, Die römischen Mosaiken ... IV*, pl. 179—180.

32 Il est intéressant de noter qu'une image du Crucifié mort a provoqué en 1054 — année du schisme de l'Eglise — l'indignation du cardinal Humbert qui considérait que »c'est un Antéchrist qui prend la place du Christ sur la croix, faisant connaître qu'ainsi il veut être adoré comme s'il était Dieu«. Cette accusation a été soutenue par l'archevêque de Silvia Candida, légat du pape. Cf. Grondijs, *L'Iconographie ...*, p. 129; Martin, The Dead ..., p. 196.

33 Voir note 89.

34 Cf. A. Xyngopoulos, Βυζαντιναὶ εἰκόνες ἐν Μετεώροις, in Ἀχαιολογικὸν Δελτίον τοῦ Ὑπουργείου τῶν ἐκκλησιαστικῶν καὶ τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως, t. 10, 1926, p. 35—45 (voir p. 43, 44); D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus-das Bild*, Munich 1965, p. 197—244; Đurić, *Vizantijske freske ...*, p. 198; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981, p. 146—198. Voir surtout *idem*, An image and its function in the liturgy: The Man of Sorrow in Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers (DOP)* 34—35, 1980—81, p. 1—16.

35 Cf. G. Babić, Hristološke raspre u XII veku i pojava novih scena u apsidalnom dekoru vizantijskih crkava, *ZLU 2*, 1966, p. 11—31 (résumé en fr. p. 30—31), reédité in *Frühmittelalterliche Studien 2*, 1968 (»Les discussion christologiques et le décor des églises byzantines au XII siècle«), p. 368—386; Myslivec, *Dve studie ...*, p. 287; Pallas, *op. cit.*, p. 242.

35a Cf. M. Chatzidakis, L'évolution de l'icône aux 11——13e siècles et la transformation du templon, *XVe Congrès International d'Etudes byzantines*, Rapports III/1, Athènes 1976, p. 159—184, fig. 20—21. La relation directe entre la représentation de la Vierge et celle du Christ de Pitié est remarquée par V. J. Djuric, in *Vinzantijske freske ...*, p. 198.

36 Cf. note 35; A. Dmitrievskij, *Opisanie liturgičeskih rukopisej I—III*, Kiev—St Petersbourg, 1895—1917; J. B. Thibault, *Ordre des Offices de la Semaine Sainte à Jérusalem du IVe au Xe siècle*, Paris 1926; S. Corbin, *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint*, Paris 1960; Père Delmais, »Une relique de l'antique liturgie de Jérusalem: l'Office de l'ensevelissement du soir de Vendredi Saint«, *Orient syrien 6*, 1961, p. 441—451; H. J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, Freibourg 1964; M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974; R. F. Taft, *The Great Entrance*, Rome 1975.

37 Cf. A. Bank, Les monuments de la peinture byzantine du XIIIe siècle dans les collections de l'URSS, in *Symposium de Sopoćani ...*, p. 91—101, fig. 3—5; Belting, *Das Bild ...*, fig. 57, 58, 71; *idem.*, The Man of Sorrow ..., fig. 7, 8 (Leningrad Public Library Cod. gr. 105, fol. 65v, 167v); J. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Vienne 1985, pl. p. 176. Pour l'icône de Novgorod retrouvée dans les fouilles archéologiques du XIIe siècle, voir M. V. Sedova, Kamennie ikonki drevnego Novgoroda, *Sovjetskaja Arheologija* 3, 1965, p. 264, fig. I, 3.

d'autres formes les stades successifs de la Passion.[38] La Passion est illustrée sur diverses images du Christ mort, un des exemples typiques étant *l'épitaphios*, le tissus rituel le plus sacré de la Semaine Sainte.[39] Une variante tardo-byzantine du Christ de Pitié „Ne ridaj mene mati" (Ne pleure pas ma Mère), figurant le Christ mort soutenu par la Vierge, est particulièrement reliée aux textes liturgiques.[40] Son iconographie se rattache au modèle du Christ de Pitié, qui lorsque saint Jean est inclus dans la composition, forme une sorte de *Désis*.[41] Ces exemples cités donnent une idée de la multiplication des variantes du Christ mort, formées dans l'iconographie au cours



Fig. 8. Musée de Kastoria, icône bilatérale, Vierge à l'enfant (d'après H. Belting)

des siècles et reliées aux différents moments de la liturgie byzantine.[42]

Si tous les auteurs s'accordent pour reconnaître aux images portatives du Christ de Pitié une fonction dans la liturgie orthodoxe des offices de la Grande Semaine, leurs avis divergent lorsqu'il s'agit des fresques. Certains d'entre eux rattachent les images pariétales du Christ de Pitié aux offices de la prothèse.[43] Selon D. Pallas, cette image, porteuse d'un contenu eucharistique, ne peut correspondre par la variabilité de ses emplacements aux offices qui se déroulent dans la prothèse.[44] Il rappèle que l'exemple le plus ancien, celui de l'église de Savane (si sa date fin XIIe-début XIIIe siècle est exacte) était figuré sous la fenêtre centrale de l'abside à la place de l'Amnos;[45] celui qui le suit chronologiquement, à Sopoćani (1263—68), se trouve sur le mur Ouest de la prothèse en face de la conque;[46] et celui de Gradac (vers 1275) est représenté dans la conque du diaconicon.[47]

De même que les images du Christ mort représenté sur les objets portatifs, interprètent les différents moments de la Semaine Sainte, les figures analogues peintes dans les églises peuvent correspondre aux différents textes et offices liturgiques. Si les trois premiers exemples pariétaux du XIIIe siècle ne sont pas situés dans la prothèse, il faut remarquer

[38] Une icône du Mandilion du XIIe siècle de la Galerie Tretjakov à Moscou, dont le revers représente les instruments de la Passion, est rapprochée par H. Belting de la célèbre croix qui se trouvait dans l'église de Sainte-Sophie à Constantinople. Cf. Belting, The Man of Sorrow..., p. 11, fig. 14—15. Décrite par Constantin Porphyrogénète, cette croix avait la taille du Christ et contenait les reliques de la Passion. Elle était utilisée dans la liturgie de Sainte-Sophie. Il en était sans doute, de même pour les icônes représentant les instruments de la Passion, employées au cours de la Semaine Sainte.

[39] Cf. K. Weitzmann, The origin of the Threnos, *De artibus opuscula XL Essays in Honor of Erwin Panofsky*, éd. M. Meiss, New York 1961, p. 476; L. Hadermann-Misguich, Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Epitaphios Threnos dans une icône du XVe siècle à Patmos, *BZ 59*, 1966, p. 359—365; Taft, *The Great Entrance...*, p. 3, 53, 178, 217; H. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *DOP* 31, 1977, p. 125—161; Belting, 'The Man of Sorrow..., p. 12—15. On peut signaler deux exemplaires d'*épitaphioi*, appartenant à la même famille, l'un d'origine constantinopolitaine, actuellement dans le Art Museum de Princeton, le second de l'époque du roi Milutin (1282—1321), conservé au Musée de l'Archevêché serbe de Belgrade. Cf. le Catalogue de S. Ćurčić et A. St. Clair, *Byzantium at Princeton*, Princeton 1986, fig. 167, p. 135—138; M. Jovanović-Marković, Dve srednjovekovne plaštanice. Zapažanja o tehnici izrade, *Zograf* 17, 1986, p. 57—72, fig. 1, dessin 3. La pièce de Princeton peut paraître au premier abord comme une représentation du Christ mort aux yeux ouverts. Il s'agit d'une illusion optique, les paupières placées dans le contour de l'oeil qui semble ouvert, sont bien fermées. Deux types particuliers du Christ de Pitié accentuent les liens précis de ces images avec la liturgie à la fin du Moyen âge. Une varinte cypriote figure sainte Paraskevi, personnification du Vendredi Saint, qui porte sur sa poitrine un Christ de Pitié dans un médaillon et fait ainsi allusion au service du Vendredi Saint, étroitement lié à l'image du Christ de Pitié. (Cf. D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, Londres 1937, p. 263, 264, pl. XLV, fig. 130—133; Ch. Walter, *Icônes*, Genève 1974, pl. 31, fig. 19; pl. 39, fig. 29; A. Papagéorgiou—D. Mouriki, *Byzantine Icons of Cyprus, Benaki Museum*, Athènes 1976, p. 66, fig. 22, p. 152, fig. 63; Belting, *Das Bild*... p. 166; A. and J. Stilianou, *The painted Churches of Cyprus*, Londres 1985 (2e édition), fig. 122, 205, 299 (1ère éd., Chypre 1964).

[40] Il s'agit de l'illustration de l'hirmos de la neuvième Ode du Grand canon des Matines du Samedi Saint: »Ne pleure pas ma Mère, de voir dans le tombeau le Fils que tu as conçu sans sémence. Car Je ressusciterai et Je serai glorifié«. Cf. *Textes liturgiques ortodoxes. Le triode du grand Carême*, traduction de Jacques Tourailles, Paris 1974, fascicule 9, p. 1501; en slavon, in *Zbornik crkvenih bogosluženih pesama, psalama i molitava*, Belgrade 1971, p. 479.

[41] Cette iconographie est particulièrement répandue en Russie, en Roumanie et en Grèce post-byzantine, Cf. G. Millet, Byzance et non l'Orient, in *Revue Archéologique XI*, 1908, p. 180—181; D. Medaković, Drvorezna ikona Raspeća u manastiru Hilandaru, *ZRVI* 4, 1956, p. 187—198 (résumé en fr. p. 196—198); V. N. Lazarev, Kovalevskaja rospis i problema jużnoslavjanskih svjazej v russkoj živopisi XV veka, *Eżegodnik Instituta istorii iskusstv 1957*, Moscou 1958, p. 235—278 (L'auteur traite des problèmes de l'image du Christ de Pitié et des rapports de l'art russe avec les pays slaves du Sud. Pour les rapports de Kovalevo avec Ravanica, voir la nouvelle édition de V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moscou 1986, p. 182, 265, note 219); Pallas, *Die Passion*..., p. 230; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în Tările Romine I*, Bucarest 1959, p. 415, fig. 374; V. Drăguţ, P. Chihaia, C. L. Dumitrescu, T. Dumitrescu, article in *Pagini de Veche Artâ Romaneascâ II*, 1972, p. 73; V. Drăguţ, Peintres italiens en Transylvanie, Crişana et Banat au long des XIVe et XVe siècles, *Revue roumaine d'Histoire de l'art, XV*, 1978, p. 3—18; V. Drăguţ, *Artâ Goticâ în România*, Bucarest 1979, p. 200, fig. 277. Pour les exemples grecques, cf. M. Chatzidakis, *Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine*, réédité par *Variorum Reprints*, Londres 1976 et Catalogue *Byzantine and Post-byzantine Art*...

[42] H. Belting rappelle les modifications de la liturgie au cours du Moyen âge et ses variantes selon qu'elle soit célébrée dans un monastère, une chapelle privée ou une grande église, in *Das Bild*..., p. 154—160; voir aussi R. F. Taft, The Liturgy of the Great Church: an Initial Syntesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm, *DOP* 34—35, 1980—81, p. 45—75. Sur les rapports de la liturgie avec la peinture, cf. H. L. Schulz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, trad. R. F. Taft, New York 1986.

[43] Cf. Millet, *Iconographie*..., p. 483—488; Myslivec, *Dve studie*..., p. 27 sq.; Lazarev, *op. cit.*, notamment p. 254; S. Dufrenne, Images du décor de la prothèse, *Revue des Etudes byzantines (REB)* 26. 1968, p. 297—310, notamment p. 300.

[44] Cf. Pallas, *Die Passion*..., p. 274—275.

[45] Cf. N. Tolmačevskaja, *Freski drevnej Gruzii*, Tiflis 1931, p. 15. L'image n'existe plus aujourd'hui.

[46] Cf. V. J. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade 1963, p. 134; B. Živković, *Sopoćani. Crteži fresaka*, Belgrade 1984, p. 30, 31: Pallas, *Die Passion*..., p. 275.

[47] Cf. Millet, *Recherches*..., p. 484, fig. 518; G. Millet—A. Frolov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, II*, Paris 1957, pl. 50/2, 54/4; Pallas, *op. cit.*, p. 275; R. Hamann—Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der Mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, p. 340, 341.



Fig. 9. Musée National, Niš, icône, Christ de Pitié (fin XIVe siècle), photo Zavod za zaštitu spomenika, Niš

qu'aux XIVe et XVe siècles l'image du Christ s'y fixe de plus en plus. Quelques exceptions rompent cette règle, comme celle de Markov Manastir (1376/7), où le Christ de Pitié et la Vierge sont peints en haut des colonnes, faisant face respectivement à la prothèse et au diaconicon.[48] Il est permis d'admettre que l'image du Christ placée dans la prothèse ne peut être que l'interprétation de l'office de la prothèse,[49] mais il faut aussi admettre que par son positionnement dans d'autres endroits de l'abside ou à sa proximité, elle continue d'être l'évocation du sacrifice, suggérée d'une manière plus indirecte.[50] Ces diversités d'emplacement montrent qu'une certaine liberté d'interprétation du thème était possible au début de son apparition dans les églises, de même qu'à la fin de l'époque byzantine. L'image pariétale placée à l'intérieur ou à proximité de la prothèse, elle reste logiquement reliée aux offices du même nom. Quant aux représentations mobiles de ce sujet, en particulier les icônes, elles se trouvent en rapport avec les offices du Vendredi et du Samedi Saints, où elles pouvaient être portées en procession[50a]. Le Christ de Pitié de Kalenić se présente dans ce contexte, comme l'une des nombreuses variantes du sujet, placé dans la prothèse selon la coutume, mais relevant d'autres sources liturgiques par son interprétation iconographique.[51]

Il a été mentionné au début de cette étude que l'image du Christ à Kalenić contenait plusieurs éléments rares: la couronne d'épines, le sang qui coule, les inscriptions „Le Roi de Gloire" et „Descente" et un élément exceptionnel, les yeux du Christ représentés d'abord ouverts et ensuite recouverts par une deuxième couche de peinture, pour les fermer.

La couronne d'épines, détail adopté en Serbie à la fin de l'époque byzantine pour le Christ de Pitié, est habituellement considérée comme un emprunt à l'Occident.[52] Il faut cependant signaler que sa première apparition a été relevée sur une icône médio-byzantine.[53] L'inscription ц⟨а⟩рь сл⟨а⟩вѣ (Le Roi de Gloire)[54] considérée comme la désignation du Christ triomphant,[55] apparaît dès le XIIe siècle avec

---

[48] Cf. L. Mirković—Ž. Tatić, *Markov Manastir,* Novi Sad 1925, p. 31—34, fig. 69; L. Mirković, Novootkrivene freske u Markovom manastiru kod Skoplja, *Glasnik Skopskog naunčog društva (GSND)* XII, 1933, p. 181—191; *idem,* Da li se freske Markovog manastira mogu tumačiti žitijem svetog Vasilija Novog, *Starinar n. s. XII,* 1961, p. 77—82; S. Radojčić, Freske Markovog manastira i život sv. Vasilija Novog, *ZRVI* 4, 1956, p. 216; C. Grozdanov, Iz ikonografije Markovog manastira, *Zograf 11,* 1980, p. 83—93. Les auteurs cités émettent des opinions divergentes sur l'interprétation de l'iconographie qui illustre la liturgie dans cette église. Voir aussi G. Millet — T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie,* IV, 1969, p. XXV—XXXII, fig. 73, 77, 78, 81, 94, 103. Pour la dernière datation de Markov Manastir, cf. C. Grozdanov — G. Subotić, Crkva svetog Đorđa u Rečici kod Ohrida, *Zograf* 12, p. 62—74 (p. 74, note 75).

[49] Cf. notes 43, 44. Pour l'emplacement du Christ de Pitié dans la prothèse: l'église de Kovalevo, cf. Lazarev, Kovalevskaja rospis..., p. 246, fig. p. 245; Volotovo, cf. V. N. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda,* Moscou 1947, p. 86, 88, fig. 66b. Pour Saint-Jean de Palaiochora à Egine, cf. Pallas, *Die Passion...,* p. 217—218; pour les églises serbes cf. note 7 et V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age II,* Belgrade 1934, p. 62; Markov Manastir, *ibidem.,* p. 142, fig. b et, note 48. Pour l'église des Saints-Pierre-et-Paul à Tarnovo, cf. N. Mavrodinov, *Starobalgarskata živopis,* Sofia 1946, p. 183, fig. 62, et A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris 1928, p. 272—273. Pour Kalotino et Poganovo, *ibidem.,* p. 278, 338; B. Živković, *Poganovo,* Belgrade 1986, p. 30. (Le dossier présenté ici ne concerne que les principales représentations du Christ de Pitié figuré dans la prothèse). Pour l'iconographie et l'office de la prothèse en général, voir entre autres, Chr. Walter, *Art and Ritual of Byzantine Church,* Londres 1982, p. 232—238; J. Verpeau, *Pseudo-Kodinos, Traité des offices,* Paris 1966, p. 263—267.

[50] A. Gradac par exemple, les places du Christ et de la Vierge sont inversées: Jésus se trouve dans la conque du diaconicon et la Vierge dans celle de la prothèse. Ces deux images sont suivies, d'une manière identique, dans les registres inférieurs des deux niches, par la représentation de l'Amnos flanqué d'un évêque officiant. Ainsi, deux images identiques de la prière devant l'Agneau donnent la même valeur aux représentations des deux niches, en montrant deux expressions globales du sacrifice et se référant moins à un texte précis. Cette inversion a déjà été signalée. (Cf. Pallas, *Die Passion...,* p. 275; Dufrenne, Images du décor..., p. 299, note 11; Đurić, *Vizantijske freske...,* p. 198). Ceci est également le cas de la prothèse de Sopoćani, où le Christ de Pitié est figuré sur le mur Ouest au-dessus de la porte d'entrée et où la Vierge Orante se trouve en face de lui, dans la conque, au dessus de l'Amnos (cf. note 46). A Markov Manastir, dont la peinture reflète la liturgie d'une manière très particulière, le Christ de Pitié est placé à la naissance des arcatures en haut du pilier Nord et la Vierge en haut du pilier Sud. Le Christ fait face à la prothèse, où apparaissent deux images qui semblent se compléter: l'Amnos en tant que Christ adulte, peint dans le registre inférieur et le Christ officiant du cycle de l'hymne Acathiste, représenté juste au-dessus. Le premier est le Christ sacrifié, le second celui qui sacrifie, suivant les commentaires des théologiens et la prière des Chérubins, selon lesquels le Christ est à la fois celui qui offre et qui est offert. (Cf. F. Mercenier—F. Paris, *La prière des églises de rite byzantin, Tome* I, Prieuré d'Amay-sur-Meuse (Belgique), 1938, p. 233; N. Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie,* Paris 1967 (2e édition), traduction S. Salaville, p. 17 (*PG* 150, col. 428); Taft, *The Great...,* p. 119—148). Le Christ de Pitié qui se trouve au-dessus du pilier du naos, fait face à la prothèse pour accentuer encore son caractère sacrificiel. La Vierge associée au Christ de Pitié, apparaît face aux évêques en prière et à la Vierge de l'Annonciation du cycle de l'Acathiste dans le diaconocon (cf. note 48). Cet ensemble d'images par lesquelles on a uni la prothèse et le diaconicon avec les deux portraits du Christ et de la Vierge figurés en face, traduit un discours sacrificiel particulièrement subtil.

[50a] Cf. Belting, The Man of Sorrow..., p. 5, 6.

[51] Sur les rapports de l'image pariétale avec la liturgie, cf. Dufrenne, »Images du décor...«.

[52] Cf. entre autres, l'observation de Pallas, in *Die Passion...,* p. 218, qui se réfère à Millet, *Iconographie...,* p. 488 et à Myslivec, Dve studie..., p. 20.

[53] Cf. note 7 pour les églises de la Morava. Pour l'icône du Sinaï, note 28, Weitzmann, *Studies in the Art...,* p. 105—113, fig. 83; *idem, The Monastery...,* p. 61—64, pl. XXV, LXXXIX—XC.

[54] Ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης.

[55] Cf. entre autres, Millet, *Iconographie...,* p. 486—488; Pallas, *Die Passion...,* p. 226, 228.

les premières images du Christ de Pitié.[56] La mention сьнетие (Descente)[57] observée à Kalenić, semble apparaître pour la première fois au XIII[e] siècle.[58] G. Millet nous rappelle qu'elle signifie descente surnaturelle, symbolique, dans le sens d'une méditation sur les épisodes qui suivent la mort du Christ, le crucifiement et la descente de croix et que l'image se trouve en rapport avec le rite de la préparation de la prothèse dans la liturgie[59] V. Lazarev souligne de sa part les liens sémantiques entre l'inscription „Descente" qui accompagne les images du Christ de Pitié et l'iconographie de la Descente de croix[60].

Les deux valeurs, historique et symbolique, liées à la mort du Christ, celle du Crucifiement et celle du Christ de Pitié, apparaissent figurées ensemble sur une planche gravée du Monastère de Hilandar, reproduisant une icône de XVI[e] siècle. La représentation d'une scène du Crucifiement, avec, sous la croix, un Christ de Pitié du type „Ne pleure pas ma Mère" accompagnée d'une inscription „Descente du Christ, il est avec nous",[61] met en parallèle les liens des deux modes d'expression iconographiques, l'historique et le symbolique.

Les deux inscriptions, „Le Roi de Gloire" et „Descente" figurées ensemble à Kalenić, apparaissent associées vers la fin de l'époque byzantine. L'icône de Poganovo (fig. 9) datée de la fin du XIV[e] siècle, a cette particularité d'en porter trois: „Roi de Gloire", „Descente" et une plus rare „Dieu qui vit".[62] La réunion de ces trois mentions donne une réponse claire aux questions que nous nous posons à propos de la signification du Christ à Kalenić: le Roi de Gloire qui est descendu dans la tombe est Dieu qui vit.

Cette dernière donnée ouvre une question qui touche à l'essentiel de notre problématique, celle de la descente. L'Homme-Dieu, descend-il dans la tombe ou bien aux Limbes? Lorsqu'on observe le Christ de Kalenić figuré les yeux ouverts et accompagné des inscriptions „Le Roi de Gloire" et „Descente", on est confronté au problème de la nature de cette descente. Les chercheurs ont établi les liens entre le mot „Descente" et la descente de croix[63] autrement dit la descente vers la mort, aussi limitée qu'elle soit dans le temps. Mais rien n'empêche, en ce qui concerne la représentation de Kalenić, de voir sous la même inscription la désignation de la descente vers la vie. En posant les problèmes essentiels du christianisme sur la mort et sur la vie, sur l'humanité et sur la divinité, il serait de première nécessité de nous interroger sur le caractère du jour du Sabbat, situé entre celui de la mort du Christ, le Vendredi Saint et celui où il est déjà ressuscité, le Dimanche?[64]

Si la liturgie formule que le Christ se trouve „dans le sépulcre charnellement et dans l'Hadès par l'âme",[65] elle ne fait que suivre les Ecritures, qui

[56] Cf. L'icône bilatérale de Kastoria (fig. 7) (in Chatzidakis, 'L'évolution de l'icône..., fig. 20—21); quelques fragments de l'inscription conservés à Sopoćani (cf. note 46); l'Evangile de Leningrad, le Ms. gr. 105, fol. 65 (Millet, *Iconographie*..., fig. 519; Bank, »Les monuments...«, fig. 3; Belting, *Das Bild*..., fig. 57); deux icônes en mosaïque datées vers 1300, l'une de l'église Santa Croce in Gerusaleme à Rome et l'autre de celle de la Nativité de la Vierge à Tatarna (aujourd'hui Tripotamon) en Grèce (Belting, *Das Bild*..., fig. 14; *idem*, »The Man of Sorrow...«, fig. 17; *Catalogue de l'Exposition »L'Art byzantin-Art européen« du Conseil de l'Europe à Athènes, 1964*, Athènes 1964, fig. 167); l'encadrement métalique d'une icône constantinopolitaine du Patriarcat grec de Jérusalem (N. Kondakov, *Arheologičeskoje putešestvije po Sirii i Palestine, Saint-Petersbourg* 1904, pl. LXV; Belting, *Das Bild*..., fig. 70; *idem*, »The Man of Sorrow...«, fig. 22). On retrouve la mention »Roi de Gloire« au XIV[e] siècle sur l'image du Christ de Pitié de la prothèse de Sainte-Marina près de Karlukovo et sur une icône provenant d'un triptyque du trésor des Grandes Météores, d'origine slave d'après inscription (ef. D. Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, p. 123—124, fig. 50; Xyngopoulos, Βυζαντιναὶ εἰκόνες, p. 39, fig. 6) et au début du XV[e] siècle sur une icône d'origine serbe de la Galerie Tretjakov à Moscou (cf. Lazarev, Kovalevskaja rospis..., fig. p. 270). Les deux inscriptions »Snetije« et »Roi de Gloire«, mentionnées ensemble comme à Kalenić, semblent rares à l'époque byzantine. On les retrouve sur une icône de provenance de Poganovo (cf. note 62). Ce dossier d'inscriptions ne concerne que les documents les plus connus.

[57] ὁ ἰποκαθήλωσις

[58] Voir le manuscrit Cod. 3, fol. 104v° de Magdalen College d' Oxford, in T. Velmans, Le dessin à Byzance, *Monuments et mémoires Fondation Eugène Piot*, t. 59, Paris 1974, p. 137—170, fig. 25. Voir aussi, Belting, *Das Bild*..., fig. 53.

[59] Cf. Millet, *Iconographie*..., p. 486. Pallas critique Millet au sujet des rapports de l'image avec les rites de la prothèse et de la descente de croix, in *Die Passion*..., p. 234, 235, 249, 274. Le problème est à rediscuter. Parmi les nouveaux ouvrages, voir E. C. Parker, *The Descent from the Cross. Its Relation to the Extra-Liturgical »Depositio« Drama*, New York—Londres 1978; Y. Nagatsuka, *Descente de croix. Son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo 1979 (sur le Christ mort, p. 28—30); surtout A. Kartsonis, *Anastasis*, Princeton 1986, p. 128—129, 142, 143, particulièrement p. 171.

[60] Cf. Lazarev, »Kovalevskaja rospis...«, p. 251.

[61] Cf. Medaković, Drvorezna ikona..., p. 188, fig. 1. Le rapport semblable de l'image du Crucifiement avec celle du Christ de Pitié est observée dans d'autres oeuvres d'art. Example: un épitrachilion du monastère de Dionysiou, in G. Millet, *Broderies* religieuses de style byzantin, Paris 1947, fig. CI.

[62] τοῦ θ⟨εο⟩ῦ τοῦ ζῶ⟨ν⟩τος. L'icône de provenance du monastère de Poganovo, peinture par un artiste grec, datée de la fin du XIV[e] siècle, se trouve au Musée National de Niš. Elle est publiée et decrite dans le catalogue *Moravska Srbija, ljudi i dela*, Kruševac 1971, p. 41 et dans *Les icônes*, Paris 1981, contribution pour la Grèce et la Yougoslavie de M. Chadzidakis et G. Babić, Paris 1981, fig. p. 196. On peut noter que les inscriptions groupées ensemble, apparaîssent surtout à la fin de l'époque byzantine ou après la domination turque. Cf. surtout Chadzidakis, *Contribution*... et le catalogue *Byzantine and Post-Byzantin Art*... S. Dufrenne, in »Images du décor...«, p. 301—303 attribue à l'image du Christ de Pitié la double évocation de la Croix et de la victoire.

[63] Cf. notes 59, 60, 61.

[64] Aucun évangeliste ne précise à quel moment le Christ a réssuscité. Nous savons seulement qu'à l'aube du premier jour de la semaine, c'est à dire le Dimanche, les Femmes ont trouvé le tombeau vide. Cf. Mathieu XXVIII, 1—6; Marc XVI 1, 2, 5, 6; Luc XXIV 1—3; Jean XX 1. Il faut rappeler que le premier jour biblique de la semaine est le Dimanche, qui devient le jour du repos dans la chrétienté depuis la Résurrection, la Paque chrétienne. Jusque là le jour sacré était le Samedi biblique, le Sabbat. Le problème des trois jours de la mort du Christ, le Triduum, est développé dans une étude de grand intérêt, de C. Andronikof, *Le cycle pascal. Le sens des fêtes*, II, Lausanne—Paris 1985, p. 169—171. Voir aussi, S. Bulgakov, *Du Verbe incarné (Agnus Dei)*, traduit du russe par C. Andronikof, Paris 1943.

[65] Tropaire des heures et des complies célébré pendant la Semaine pascale.



Fig. 10. Kalenić, diaconicon, Vierge. Photo personnelle



Fig. 11. Mistra, église de Sainte-Sophie, chapelle nord-est, Christ de Pitié (2e moitié du XIVe siècle), photo Service archéologique, Sparte)



Fig. 12. Mistra, église de Sainte-Sophie, dessin D. Todorović

restent imprécises sur le moment de la résurrection, de même que sur le mystère du Verbe incarné en face de la divinité. Une épître de Pierre dit que le Christ sera mort dans sa chair, mais revivifié par l'Esprit et que c'est par l'esprit qu'il ira prêcher en prison,[66] tandis que Jean note dans un passage de l'Evangile, que les morts vont entendre la voix du Fils de Dieu et que ceux qui l'auront entendue vivront.[67]

Ceci indique que dans l'Hadès, étant en train de prêcher et laissant entendre sa voix, le Christ ne pouvait être que vivant. La question des rapports de la vie et du divin en face de la mort et de l'humain, est posée par les Pères de l'Eglise, en particulier par saint Athanase dans son ouvrage *Sur l'incarnation du Verbe*. Le patriarche d'Alexandrie note que le Christ ne quitta pas son corps par une mort qui lui fut naturelle, puisqu'il était lui-même la vie et qu'il a renouvelé pour nous le principe de la vie, en nous donnant l'espoir de la résurrection.[68] Il ajoute qu'étant dans le corps humain et lui donnant la vie, le Christ donnait également la vie à tous les êtres,[69] saint Athanase évoque la résurrection, sans préciser l'instant du passage de la mort à la vie du Fils de Dieu. On perçoit dans la liturgie du Samedi Saint toute la contradiction de l'état dans lequel se trouve ce jour-là le Fils.[70] Tandis que la liturgie du Grand Vendredi célèbre la mort du Christ incarné, désignée comme un fait réel, celle du Samedi Saint annonce la résurrection en mettant en parallèle les notions de la mort et de la vie et en alternant le terme „mort" avec celui de „sommeil". Les passages tels que „Tu paraissais mort, mais tu vis en Dieu" et „Quand tu es descendu vers la mort, Vie immortelle, tu as détruit l'enfer par l'éclair de la Divinité",[71] reproduisent les Ecritures avec toutes les imprécisions qui se rapportent au moment de la résurrection. D'autres extraits de la liturgie parmi lesquels on peut citer „Tu t'es endormi dans le tombeau du sommeil qui donne la vie" et „Tu t'es endormi pour un peu de temps et tu as rendu la vie aux morts",[72] peuvent aider à saisir l'image que nous analysons, ou plutôt cerner sa problématique dans la mesure du possible.

Dans le regard du Christ de Kalenić, peint les yeux ouverts, se reflète une somnolence trouble, qui le situe au-delà de ce monde. Ceci nous ramène vers un document, un texte d'Anne Comnène, decrivant une icône du Christ qui dort d'un „doux sommeil", susceptible d'être aussi bien le Christ Oeil qui veille que le Christ de Pitié. D. Pallas la classe dans la dernière catégorie.[73] Si tel était le cas, ce qui ferait dater l'iconographie du Christ de Pitié de la première moitié du XII[e] siècle, on pourrait imaginer un Christ aux yeux mi-clos, une sorte de prototype de celui de Kalenić. Une autre icône qui représente un „Christ endormi" est décrite dans un inventaire des biens d'un membre de la famille des Nemanjić à Dubrovnik.[74] Ces deux images, dont nous n'avons que la description, renvoient à un passage du récit de Jean

---

[66] Cf. I[ère] épître de Pierre, III, 18, 19.

[67] Cf. Jean V, 25.

[68] Cf. Saint Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe*, Introd., texte critique, traduction Ch. Kannengiesser, Paris 1973, p. 301, 347.

[69] Cf. *Ibidem*, p. 325.

[70] C. Andronikof note, in *Le cycle pascal* . . ., p. 169, que les Conciles byzantins n'ont pas formulé le dogme de la descente, qui n'y était même pas mentionné.

[71] Cf. *Textes liturgiques* . . ., fasc. 9, p. 1465, v. 47, 48; 1455, tropaire, tom 2. En slavon, in *Zbornik crkvenih pesama* . . ., p. 463.

[72] Cf. *Textes liturgiques* . . ., p. 1472, v. 75; 1479, v. 110. En slavon in *Zbornik crkvenih pesama* . . ., p. 467, 471.

[73] Cf. I. N. Sola, De codice Laur. X Plut. V, *BZ* 20, 1911, p. 376; Pallas, *Die Passion* . . ., p. 233, 234 n. 713; Belting, *Das Bild* . . ., p. 183; *idem*, The Man of Sorrow . . ., p. 11, 12.

[74] Cf. G. Čremošnik, *Kancelarijski i notarijski spisi 1278—1301*, Belgrade 1932, p. 53; Medaković, Drvorezna ikona . . ., p. 189.

parlant de la mort de Lazare: „Jésus avait parlé de sa mort, mais ils pensèrent qu'il parlait du sommeil".[75]

Pour cerner l'image du Christ vivant mais endormi de Kalenić, par d'autres représentations du Christ évoquées au cours de cette recherche, il est indispensable de réexaminer la sens du mot „descente". Considéré à juste titre comme l'évocation symbolique de la descente de croix,[76] rien n'empêche, parallèlement, de lui donner le sens de descente aux Limbes. Si de nombreux chercheurs ont établi la polyvalence de l'image du Christ de Pitié en relation avec les inscriptions qui l'accompagnent, avec sa nature lorsqu'il s'agit d'une icône ou d'une fresque, ou avec son emplacement dans le cas d'une image pariétale,[77] nous pouvons nous permettre de donner à l'image de Kalenić une nouvelle signification induite par ses inscriptions et par ses particularités iconographiques. On peut envisager que le mot *descente* qui accompagne le *Christ de Pitié vivant,* peut signifier sa descente symbolique vers l'Hadès, où il commence à manifester sa résurrection. Ceci est justifié par l'ensemble du programme iconographique de l'abside de Kalenić, où sont figurées dans les registres supérieurs, dominant le Christ de Pitié, les scènes évangéliques de la résurrection: les épisodes de Pierre et Jean et celui des Femmes devant le tombeau vide. Ces scènes sont suivies dans l'espace absidal du cycle des Apparitions du Christ après sa mort, pour accentuer encore son caractère triomphant. Bien qu'à la fin de l'époque byzantine le cycle des Apparitions se déplace du naos vers l'abside, où il est situé sur les parois latérales comme à Sopoćani, ou dans la voûte comme à Dečani,[77a] cet ensemble d'images est particulièrement suggestif à Kalenić par l'originalité de son emplacement. Il traverse, en effet, en ligne horizontale toute l'abside y compris sa niche centrale, en entrant partiellement dans la conque. Ainsi les deux représentations du Christ sacrificiel, celle de l'Amnos et celles du Christ communiant, se trouvent dominées dans la niche absidale par une troisième, celle du Christ apparaîssant sur le chemin d'Emmaüs, pour donner toute la valeur à sa résurrection.[78]

Pour situer la Vierge figurée dans le diaconicon de Kalenić (fig. 10' il faut rappeler qu'elle forme un ensemble avec le Christ de Pitié, en tant que participante aux offices liturgiques: la mère des lamentations intercède pour l'humanité, en sacrifiant son fils (ex. fig. 7, 8). Elle est figurée dans l'église serbe en Orante, les bras victorieusement levés, suggérant le caractère triomphant de sa prière et montrant la dignité avec laquelle elle avait fait don de son fils.[79]



Fig. 13. Athènes, Musée Byzantin, icône, Crucifiement, fragment (IXe—XIe siècle), première couche de peinture. D'après Margaritov-Sotiriou

Les artistes de Kalenić ont représenté ainsi l'image symbolique du Christ sacrifié et glorifié, associée avec celle de la Vierge triomphante en prière, et complétée par le cycle évangélique de sa glorification. C'est par des subtiles transpositions théologiques et iconographiques, que le symbolique et le narratif, sont devenus l'avers et le revers du même thème.

Il existe d'autres images du Christ de Pitié vivant, dont l'une se trouve à Mistra. Antérieure d'un demi siècle à celle de Kalenić, elle est peinte dans la chapelle Nord-Est de l'église de Sainte-Sophie[80] (fig. 11, 12). Le Christ y est figuré dans la

---

75 Jean XI, 13.

76 Cf. pages 88 et 89 de ce texte et notes 59, 60, 62.

77 Cf. pages 8—14 de cette étude.

77a Cf. Đurić, *Sopoćani...,* pl. XXI—XXVI, suppl. dessins p. 126, 127; Živković, *Sopoćani...,* p. 14, 15; V. R. Petković, Đ. Bošković, *Dečani,* Belgrade 1941, p. 36, 37, pl. CCXIV, CCXVIII, CCXIX.

78 L'image du Christ sur le chemin d'Emmaüs est très endommagée. Je l'ai reconstituée d'après les traces qui subsistent comparées avec la représentation analogue dans l'église de Saint-Nicolas de Curtea des Argeş. L'ensemble du programme iconographique de Kalenić est publié dans l'album de dessins de B. Živković, *Kalenić, Crteži fresaka,* Belgrade 1982 (cf. p. 10, 11), où deux scènes d'Apparitions sont faussement identifiées: les Saintes Femmes racontant aux apôtres la résurrection et le Chemin d'Emmaüs sont interprétés comme les Miracles du Christ. A comparer avec O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeş, Atlas,* Paris 1931 (pl. XXVIII, 1—3; XXIX, 1—2; XXXVIII), où figure un cycle d'Apparitions, placé au même endroit et interprété selon le même schéma iconographique que quelques décénies plus tard à Kalenić. J'ai relevé, en outre, d'autres analogies entre les décors de ces deux monuments provenant sans doute des mêmes cahiers de modèles, cf. Simić—Lazar, Observations...

79 Ce geste que nous retrouvons habituellement chez Marie dans la scène de l'Ascension, symbolise l'Eglise, mais il est aussi celui que la mère adresse à son fils dans la représentation du Paradis dans le Jugement dernier, où elle est censée rester pour l'éternité. Cf. M. Vloberg, „La Vierge d'Intercession dans l'iconographie ancienne", in *Vie spirituelle* Paris 1938, p. 105—127, surtout p. 109: C. Cecchelli *Mater Christi,* I, Rome 1946, p. 13—17, 304—305; M.—L Therel, *Les symboles de l' »Ecclesia« dans la création iconographique de l'art chrétien du III*e *au VI*e *siècle,* Rome 1973, p. 125—133. Saint-Irénée considère Marie comme avocate d'Eve, qui reconcilie la première femme avec l'hummanité, in *Contre les Hérésies,* éd. critique A. Rousseau—L. Doutreleau, III, t, II, Paris 1974, 22,4 (*PG* 7, col. 958—959).

80 L'image ne figure pas dans l'oeuvre de G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra,* Paris 1910. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra,* Paris 1970, p. 18, pl. 32/16, signale la présence de trois nimbes à cet emplacement. Mais n'ayant pas vu la peinture nettoyée, elle les attribue à trois anges supposés figurer la Trinité. D. Mouriki critique Dufrenne, in *BZ* 64, 1971, p. 389, où elle reconnait le Christ de Pitié. L' image est mentionnée par M. Chatzidakis, *Mistra,* Athènes 1981, indiquant p. 71,



Fig. 14. Athènes, Musée Byzantin, icône, crucifiement, fragment (XIIIe siècle), dernière couche de peinture. D'après Margaritov-Sotiriou

niche de la prothèse, les bras croisés, entouré de deux anges et surmonté d'un séraphin. Sur la fresque délavée et endommagée par une fissure, le seul détail du Christ bien conservé est son oeil gauche ouvert et bien dessiné.[81] Le contour qui souligne sa forme en amande est typique des églises de Mistra, telles Afendico ou la Métropole et rappelle la manière de certaines peintres primitifs italiens, comme Giotto.[81a] Un autre exemple intéressant pour notre étude est une icône du Musée byzantin d'Athènes qui représente un Crucifiement, dont l'examen radiographique a révélé l'existence de deux couches de peinture, comme à Kalenić. La première image du Christ le figurait les yeux ouverts (fig. 13), la seconde les yeux fermés[82] (fig. 14). Ces deux exemples s'incluent dans la problématique du Christ de Kalenić, chacun à travers son propre moyen d'expression et son propre contexte iconographique.

Le Christ de Pitié et l'Occident

Reprise au XIIIe siècle en Occident à partir du schéma byzantin, l'iconographie du Christ de Pitié a connu, sous de nouvelles formes, une grande fortune en Occident, pour devenir à la fin du Moyen Age l'image la plus sacrée du thème de la Passion, surtout en Italie.[83] L'Occident adoptera, en effet, plusieurs types de Christ de Pitié. Le premier, byzantin, sera surtout utilisé par les écoles de Duccio et de Cimabue. Comme à Byzance, le Christ y garde la tête penchée et les bras croisés d'un mort, mais on supprime la croix derrière lui. Ensuite sa tête se redresse ses bras s'écartent du corps et vers la fin du Moyen Age son torse est vêtu. La Vierge qui accompagne Jésus sur les diptyques et les polyptyques va perdre son rôle byzantin d'intercesseur, pour devenir la Madone occidentale, avec parfois l'enfant dans ses bras. Ces changements proviennent de la nouvelle destination de l'image du Christ mort en Occident qui, éloignée de la fonction liturgique qu'elle avait à Byzance, deviendra principalement un objet de dévotion.[84] Vers la fin du Moyen Age un grand nombre d'indulgences représentent le Christ de Pitié, tel qu'il était apparu en vision au pape Grégoire le Grand, sept siècles plus tôt.[85] Le Christ

---

que le Christ est accompagné de la Vierge et du Prodrome. N. B. Drandakis, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ΒΑ παρεκκλησίου τῆς Ἁγίας Σοφίας Μυστρᾶ, in Ἐπιστημονικὴ ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, tome 28, 1985, p. 469—501 (résumé en fr. p. 489), identifie les deux personnages qui entourent le Christ comme étant des anges, p. 475, 484, 484, note 57. Il signale, dans la note 57, qu'on pouvait distinguer les ailes des anges dès 1952. Tous les auteurs rattachent la peinture de Sainte-Sophie à celle de la Périvleptos, en la datant vers le milieu ou vers la deuxième moitié du XIVe siècle. J'exprime mes remerciements au Service archéologique de Sparte d'avoir autorisé la publication de la photo du Christ de Pitié de Sainte-Sophie (fig. 11, 12) confiée à E. Antonopoulos pour l'Ecole des Hautes Etudes à Paris.

81a Dans son etude, N. B. Drandakis ne mentionne pas que le Christ est figuré vivant, mais il souligne le caractère funéraire de la chapelle, dont le sens sacrificiel est accentué par la présence du Christ de Pitié dans la niche de la prothèse. Cf. Drandakis, *op. cit.*, description de l'image, p. 474—475. D. Mouriki pose le problème des influences occidentales sur la peinture de Sainte-Sophie, sans y inclure l'image du Christ de Pitié, in Paleologian Mistra and the West, *Byzance and Europe, First International Byzantine Conference, Delphi 1985,* Athènes 1987, p. 209—246. Un autre exemple grec du Christ de Pitié vivant est une peinture de l'abside de l'église des Saints-Apôtres de l'Agora d'Athènes, datée du XVIIIe siècle. Nous ne savons pas si elle était une replique d'un modèle byzantin. Cf. A. Frantz, The church of the Holy Apostles at Athens, *Actes du Xe Congrès des Etudes byzantines,* Istanboul 1955, B t. XXIV, 2, 1956, p. 513—520; *idem, The Middle Ages in the Athenian Agora,* Princeton New Jersey) 1961; *idem,* The Church of the Holy Apostles, *The Athenian Agora,* vol. XX, Princeton (New Jersey) 1971, p. 35, pl. 17a.

81a Ce texte étit déjà sous presse lorsque Madame Mouriki a eu l'amabilité de réexaminer l'image du Christ de Sainte-Sophie pour me confirmer que l'oeil était ouvert dès l'origine, indépendamment des restaurations des fresques dans la chapelle. Je l'en remercie vivement.

82 Cf. M. Sotiriou, Icône bilatérale du Musée Byzantin d'Athénes provenant d'Epire, in Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, τ 4, T. I, 1960, p. 135—143 (résumé en fr. p. 172); T. Margaritof, Rapport sur le nettoyage de l'icône bilatérale du Musée Byzantin, *op. cit.*, p. 144—148 (résumé en fr. p. 174).

83 Cf. Belting, *Das Bild . . .*, p. 199—200; E. Panovsky, Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmannes' und der ‚Marie Mediatrix', *Festschrift für Max Friedländer zum 60 Geburtstag,* Leipzig 1927, p. 261—308 (surtout p. 261, 262). Voir aussi, Millet, *Iconographie . . .*, p. 484; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France,* Paris 1949, p. 95, 98, 100. D'après certaines thèses, la conception byzantine de ce Christ aurait été introduite en Occident par l'intermédiaire du Sinaï, cf. notes 17, 28; J. H. Stubblepine, Seigna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrow, *Gesta 8, 2,* 1969, p. 3—13 (surtout p. 6).

84 Cf. Belting, *Das Bild . . .*, p. 83, 91, 104, 199, 200; Panofsky, Imago pietatis . . ., p. 264.

85 Sur Grégoire le Grand (590—604), sa vision et l'image du Christ de Pitié, voir Millet, *Iconographie . . .*, p. 484, 486; Mâle, *L'art religieux . . .*, p. 98; Stubblepine, *op. cit.*, p. 6; Medaković, „Drvorezna ikona . . .", p. 189. L'icône du Christ de Pitié du musée de Torcello qui représente le Christ entre la Vierge et Jean, avec deux anges en haut du tableau, s'inspire sans doute, des Crucifiements, en particulier des croix peintes italiennes, avec Marie et Jean trois ou quatre fois diminués par rapport au Crucifié. (Cf. E. Garrison, The Thirteenth-Century Man of Sorrows the Veneto, in *Early Italian painting . . .*, p. 211—213 (surtout p. 213), fig. 1; *idem,* A Berlinghieresque . . ., fig. 2—5; Simeone and Malchione Spoletenses . . ., p. 126—131, fig. 5, in *Early Italian . . .).* Il faut noter qu'en Occident. Saint Jean et la Vierge font partie des images du Christ de Pitié, où ils sont couramment présents alors qu'ils sont très rares à Byzance. Avec un autre élément, celui de la présence à Torcello des anges à côté du Christ, à la manière observée en Occident (cf. note 92), ce panneau devient le témoignage du croisement des éléments byzantins et occidentaux dans l'iconographie du Christ de Pitié, la figure centrale y étant représentée à la mode byzantine.

La variante appelée „Arma Christa", une des plus étonnantes images du Christ en Occident, montre, en plus des détails habituels (lance, éponge, couronne d'épines), de curieux éléments réalistes, tels que les mains de Pilate, les dés des soldats, les différents visages des acteurs de la Passion et une quantité d'autres objets disposés autour du corps du

de Pitié vivant, largement répandu dans le monde catholique, apparaît donc dans l'art occidental parallèlement à l'image du Christ mort de provenance byzantine. Les nouvelles représentations du Christ aux yeux ouverts, se présentent comme celles du Christ mort, sous des formes multiples.[86] Les variantes du Christ de Pitié vivant, se perpétuent en Occident non seulement à la fin du Moyen Age mais aussi pendant la Renaissance et dans des oeuvres de peintres renommés. On peut observer sur les frontons de polyptyques et de panneaux en bois qui figurent des scènes évangéliques, des Christ de Pitié qui font partie de ces compositions en tant qu'images symboliques. On les voit aussi sur des fresques, mais ces images n'ont pas fait l'objet d'une large publication.[87] L'image symbolique byzantine créée à des fins liturgiques, est ainsi transformée en Occident en une sorte de symbiose du récit de la mort du Christ et de la méditation sur cette mort.[88]

Dans ce foisonnement de représentations dans l'art occidental, le thème du Christ de Pitié vivant se perpétue comme une constante. Il ne serait pas étonnant, si en raison de sa grande profusion en Occident, quelques modèles se soient trouvés en Serbie. Les voies de son introduction peuvent être recherchées du côté des deux pays qui entretenaient alors des relations directes avec la Serbie: la Dalmatie — — où sont actuellement conservés deux crucifiements médiévaux avec le Christ aux yeux ouverts, à Zadar et à Trogir, et un Christ de Pitié vivant qui se trouve à Trogir — et l'Italie elle-même.[89] Le panneau vénéto-byzantin du début du XIVe siècle[90] qui figure un Christ de Pitié vivant (fig. 15) rappelle par son regard le Christ de Kalenić.



Fig. 15. Venise, église de San-Zaccaria?, Christ de Pitié (premier quart XIVe siècle), photo retouchée d'après E. Garrison

Conclusion

Le point de départ de la présente recherche a été le caractère inhabituel du Christ de Pitié vivant de Kalenić. Image rare dans l'iconographie byzantine mais répandue, comme on l'a vu, en Occident, sa présence à Kalenić peut apparaître comme un témoignage supplémentaire de l'influence déjà observée de l'art occidental sur notre monument.

Il est intéressant de noter les différences entre le Christ de Pitié de Kalenić et l'exemple grec relevé à Mistra. Le Christ de Mistra (fig. 11, 12) peint entre deux anges et surmonté d'un séraphin, considéré par N. Drandakis comme unique dans son genre et loin d'influences occidentales[91], correspond pourtant à une iconographie courante en Occident[92] (fig. 16).

Christ, qui donnent à ces représentations un aspect étrange, comparable à celui des tableaux surréalistes (cf. fig. 16). (Sur „Arma Christi", cf. G. Osten, *Der Schmerzensmann... von 1300—1600,* Berlin 1935; M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death,* Princeton 1951, G. Mersman, *Der Schmerzensmann,* Düseldorf 1952; R. Berliner, Arma Christi, *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 6,* 1955, p. 35—152; C. Eisler, The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrow in Italy, *Art Bulletin 51,* 1969, p. 107—118; R. Sukale, Arma Christi, Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, *Städel-Jahrbuch 6,* 1978, p. 177).

[86] Cf. Belting, *Das Bild...*, p. 89, 160, 277. Sur ces modèles occidentaux, le Christ est ou bien figuré debout, les mains levées pour montrer ses plaies, ou bien avec les bras croisés à la mode byzantine pour signifier la mort. Parfois sa tête est penchée à la manière du Christ byzantin. Quelquefois, c'est la Vierge seule qui l'accompagne. On y rencontre la représentation du Christ entouré d'un ou de plusieurs anges (cf. fig. 16). Souvent son sang coule abondamment dans le vase eucharistique. La couronne d'épines devient courante. Pour l'évolution de l'image voir G. Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst 2,* Gütersloch 1983, p. 606-666, fig. 681—809. La pénétration de l'iconographie occidentale du Christ de Pitié peut être observée dans l'art byzantin de la fin du Moyen Age en Transylvanie, marquée par l'influence du style Gothique International. Il faut rappeler que cette région de l'actuelle Roumanie était partagée entre deux cultures chrétiennes, l'orthodoxe et la catholique et que les deux influences s'interpénétraient jusque sur une même image. Certaines d'entre elles sont décrites dans des ouvrages sans y être reproduites. Si un dossier sur ces images existait, il permettrait sans doute d'établir des conclusions intéressantes sur le croisement des éléments byzantins et occidentaux. (Cf. auteurs roumains dans la note 41, surtout Drăguţ, Peintres italiens..., p. 7—9). On remarque d'après la description de ces images, que la variante du Christ soutenu par sa mère est la plus répandue. Bien que ce type du Christ est courant en Occident à l'époque qui nous intéresse, et qu'on le trouve ensuite fréquemment dans l'art post-byzantin, il semble qu'il ait été créé à Byzance, Lazarev le considère comme byzantin (Cf. Kovalevskaja rospis..., p. 251).

[87] Nous ne pouvons malheureusement pas reproduire dans cet article une image du Christ de Pitié vivant qui surmonte un polyptique de Trogir, le visage du Christ n'étant pas suffisamment conservé. Cf. K. Prijatelj, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća,* Zagreb 1983, fig. 35.

[88] La double signification de certaines images développées au cours du Quatrocento est soulignée par H. Belting, qui remarque que les documents réunis et les classifications opérées jusqu'à présent ne sont pas suffisants pour aboutir à des conclusions définitives, in *Das Bild...*, p. 89, 160, 277.

[89] Cf. E. Garrison, *Italian romanesque Panel Painting,* Florence 1949, p. 72, fig. 53; Sandberg- Vavalà, *La crose dipinta...*, publie deux images des Crucifix triomphaux de Zadar, p. 72, 77, fig. 42, 54, 124, datées entre le XIe et le XIIIe siècles. Voir surtout l'ouvrage de G. Gamulin, *Slikana raspela u Hrvatskoj,* Zagreb 1983, p. 13—17 (pl. I, V), 115, 119; K. Prijatelj, *Dalmatinsko slikarstvo...*, pl. 35. Pour les rapports de Venise avec la côte dalmate, voir surtout, V. J. Đurić, »Influence de l'art vénitien sur la peinture murale en Dalmatie jusqu'à la fin du XVe siècle«, *Venezia e il Levante,* t. II, p. 139—161; pour les influences occidentales sur notre monument, les contributions de Velmans et Radojković, in *L'Ecole de la Morava...*; pour les crucifiements note 31.

[90] Cf. Garrison, *Italian romanesque...*, fig. 153, p. 33. Le panneau daté du premier quart du XIVe siècle fait partie d'images »Zara Madona« de provenance vénéto-byzantine.

[91] Cf. Drandakis, Οἱ τοιχογραφίες..., p. 484.

[92] Cf. Schiller, *Ikonographie...*, »Engelpieta«, fig. 708, 753, 757, 758, sq.



Fig. 16. Leipzig, Museum der Bildenden Künste, tableau, peintre Francke / Arma Christi avec les anges (1429), d'après G. Schiller

L'oeil conservé du Christ à Mistra, qui apparaît grand ouvert, avec un contour souligné, lui donne un aspect réaliste, semblable à celui des images occidentales. Ces emprunts occidentaux s'expliquent sans doute par l'histoire de Mistra, la Morée s'étant longtemps trouvée sous la dominiation franque, bien que les influences occidentales demeurent rares dans la peinture de ses églises.

La situation de la Serbie contemporaine des derniers Paléologues à Byzance, était particulière. Dotée d'une indépendance temporaire et limitée, elle entretenait d'importantes relations politiques, commerciales et culturelles avec l'Occident, tout en restant attachée à l'orthodoxie et à la tradition byzantine.[93] Les moines hésichastes venus du Mont Athos furent chaleuresement accueillis par le prince Lazar, quatre ou cinq décennies avant la construction de notre monument, mais ils ne semblent pas avoir influencé le programme des églises.[94] Lors de la fondation de Kalenić dans la deuxième décennie du XV[e] siècle, la Serbie avait nettement évolué sous l'impulsion de nécessités vitales qui la rejetaient inévitablement vers l'Occident. Elle subsistait en tant que dernier pays orthodoxe au Sud du Danube, modernisée, riche, mais menacée de tous les côtés, entretenant de fortes relations commerciales avec la côte dalmate et par son intermédiaire avec l'Italie. Elle était d'autre part, en rapport étroit avec son voisin du Nord, la Hongrie.[95]

Dans le cadre de cette nouvelle orientation, les peintres de Kalenić pouvaient se permettre de tenir un discours différent du langage traditionnel, en s'inspirant d'un modèle occidental. Mais on ne peut pas négliger la possibilité de l'influence des Crucifiements de la Haute époque,[96] de même que le croisement des deux influences. Nous ne disposons pas de sources qui nous permettraient de nous prononcer sur d'éventuels débats théologiques ou sur l'existence de textes qui auraient pu justifier la transformation du Christ mort en Christ vivant. Un passage d'un texte de Syméon de Théssalonique (+ en 1429), se rapportant au mystère de l'Incarnation et de la Passion, met l'accent sur l'union parfaite entre l'homme et Dieu dans le Christ.[97] *L'Homélie sur la Croix* de Grégoire Palamas (1204—1261), donnant une grande valeur au caractère résurrectionnel et vivifiant de la croix,[98] nous permet de supposer que ce texte, ou un autre semblable, aurait pu influencer les peintres du monument serbe dans le choix du modèle iconographique du Christ de Pitié vivant à Kalenić.

En analysant cette image, nous avons retenu les éléments inhabituels suivants: les yeux ouverts du Christ, trait commun des modèles occidentaux et de ceux de la Haute époque; la couronne d'épines — adoptée dans toutes les églises de la Morava — largement répandue en Occident, mais relevée d'abord sur une icône médiobyzantine;[99] l'abondant écoulement du sang[100] et la vigueur du corps, en tant qu'apports occidentaux. La beauté et la santé du corps du Christ sont particulièrement mises en valeur, en dépit de sa stylisation byzantine et de la souffrance morale exprimée sur son visage. Nous pouvons donc envisager l'hypothèse d'une empreinte occidentale sur la base de quelques fondements assurés, sans négliger la possibilité de l'influence d'un modèle ancien. Il est également nécessaire de tenir compte de la liturgie du Samedi Saint, dont certains passages énoncent la résurrection proche.

Quelque soit sa place exacte, l'image du Christ de Pitié de Kalenić est riche d'enseignements sur la complexité des idées qui avaient cours et des influences qui s'exerçaient en Serbie au début du XV[e] siècle, lorsque de nouvelles orientations s'y profilaient dans la dernière époque de son éclosion artistique. Elle est le témoignage de l'état d'esprit qui régnait dans les régions de la Morava, à la fois rattachées aux traditions byzantines et ouvertes à l'esthétique et aux pensées nouvelles, déjà enracinées dans une autre aire culturelle.

---

93 Cf. K. Jireček — J. Radonić, *Istorija Srba, II,* Belgrade 1978 (2[e] éd., 1[ère] éd. 1951), p. 355—360, 364—376, 424—427; I. Božić, »Srpske zemlje u doba Stefana Lazarevića«, in *Symposium de Resava . . .,* p. 111—122 (résumé en fr. p. 122); *Istorija srpskog naroda, I, II,* Belgrade 1981—1982, contributions de S. Ćirković, t. I, p. 341—356, t. II, p. 230—240, D. Kovačević-Kojić, t. II, p. 100—107, M. Spremić, t. II, p. 195—204, J. Kalić, t. II, p. 88—99, 205—229. Voir aussi, le *Colloque international des historiens de Byzance, Strasbourg 1982.* in *Byzantinische Forschungen,* Amsterdam 1987, communications de A. Ducellier, p. 299—314; S. Spremić, p. 433—443.

94 Ces moines jouèrent un rôle politique important dans l'avénement et la consolidation du prince Lazar. Voir *Symposium de Kruševac, O Knezu Lazaru (Le prince Lazar),* Belgrade 1975, nombreuses contributions, notamment celle de A. E. Tachiaos, »Isihazam u doba Kneza Lazara«, p. 93—104. Voir aussi, *Jeromonah Amfilohije,* »Sinaiti i njihov značaj u životu Srbije«, in *Ravanica 1381—1981,* Belgrade 1981, p. 101—134. Parmi les études générales voir J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas,* Paris 1959; T. Velmans, *La peinture byzantine à la fin du Moyen Age,* Paris 1977, chap. I, p. 31—58; T. Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'église orthodoxe,* Paris 1982 (»Hésychasme et humanisme«), p. 204—223.

95 Cf. note 93.

96 Mon étude générale sur l'iconographie de Kalenić a révélée plusieurs éléments qui rattachent cette peinture aux modèles provenant des époques précédentes. Certains traits occidentaux sont d'autre part bien reconnus dans son style (cf. note 3).

97 Cf. Syméon de Théssalonique, *PG* 155, col. 265—267.

98 Cf. note 14, Grégoire Palamas.

99 Cf. note 28.

100 Tandis que sur les représentations des Crucifiements et des Christ de Pitié byzantins, on montre en deux jets distincts le sang et l'eau sortant de la plaie, dans l'art occidental on ne figure qu'un large écoulement du sang.

Живи лик преминулог Христа у Каленићу

Драгиња Симић-Лазар

У току изучавања фресака у Каленићу, аутор је био суочен са неуобичајеном интерпретацијом представе Мртвог Христа, приказаног у проскомидији цркве. Утисак чудне „разрокости" Христовог погледа, разрешен је уз помоћ фотографија које је на почетку века снимио Габриел Миле и које показују, захваљујући наслагама прашине сачуваним у пукотинама фреске, да су очи биле насликане два пута: прво отворене а затим затворене. Двоструки слој фреске на очима Христа потврдили су и конзерватори Републичког завода за заштиту споменика Србије, чиме је доказано да је Христос у Каленићу био насликан прво жив, а затим мртав.

Иконографски тип Мртвог Христа појавио се у византијској уметности у 12. веку, у оквиру нових ликовно-литургијских тема. Као симболична варијанта Распећа и Скидања с крста, представа Мртвог Христа је посебно сликана крајем 14. века и после византијске епохе, нарочито у Грчкој и у Русији. У Србији се најчешће среће у групи моравских цркава у ниши проскомидије, простору који по литургијској намени одговара Христу-жртви. Налази се у минијатурама и много чешће међу иконама намењеним литургији Великог петка и Велике суботе.

Истраживање теме мртвог Христа неразлучиво је повезано са темом Распећа, са којом се налази у узајамној семантичкој вези. Познато је да је иконографија Распећа доживела у току векова извесне модификације, подстакнуте одјеком догматске проблематике и развоја теолошких мисли периода иконоклазма: триумфални Христос, у првим вековима хришћанске уметности приказан на крсту са отвореним очима и без знакова патње, претвориће се после победе православља у човека који умире као сваки смртник, затворених очију. Људска Христова смрт постаће један од централних аргумената иконофила и одиграће велику улогу приликом повратка слике на зид, на коме, ако не може да се прикаже Бог, може човек. Западна уметност, коју нису пореметили потреси византијског приступа слици, прихватиће паралелно обе варијанте Христа на крсту: триумфалног и мртвог, што ће рећи са отвореним и са затвореним очима. Симболична варијанта Мртвог Христа, преузета на Западу из византијске уметности, појавиће се у великом броју, крајем средњег века, у свим областима католичке вероисповести и у разним иконографским формама, међу којима се паралелно срећу триумфални и умрли лик Исуса.

Друштвено-културне везе Стефана Лазаревића са Дубровником, Мађарском и посредно, са Венецијом отвориле су могућност за улазак у Србију извесног броја западних сликаних паноа, међу којима су се могли налазити и примерци представе триумфалног Мртвог Христа. Утицај неког од западних модела могао је да се укрсти у Каленићу и са ранохришћанским триумфалним распећима, које су сликари морали да познају. Тражећи разлоге који су навели каленићке уметнике да усвоје модел, догматски неприхватљив у византијској уметности, аутор је покушао да представу повеже са литургијом Велике суботе у којој се смрт тумачи као привремено стање, што ће рећи као сан. Такође су постављена општа питања на тему живота, смрти и васкрсења у хришћанству, тема о којој су могли да размишљају иконографи Каленића када су одабрали модел Мртвог Христа са отвореним очима.

У овој студији је дат преглед главних примера представе Мртвог Христа у византијском сликарству, а уз то је приложен и кратак преглед еволуције исте слике на Западу. Други пример сличне интерпретације мртвог Христа, изузетне у средњовековној уметности православног подручја, аутор је запазио у капели цркве Свете Софије у Мистри, датованој неколико деценија пре Каленића.

The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus*

Smiljka Gabelić

UDK 73/75.046.3(495.02+564.3)"10/17"

The composition of the Miracle at Chonae, preserved in a large number of examples, illustrates one of the most famous appearances of the Archangel Michael. The scene represents an event which, according to the legend, took place at the church of the Archangel at Colossae, the latter Chonae, in the province of Phrygia (the present-day Denisli area in Turkey). Chonae appears to be the later name for the territory (as well as the fortress) on which once stood the city of Colossae with its famous church dedicated to the Archangel Michael.[1]

The sanctuary was located above a gorge on the north bank of the river Lycos, directly outside the walls of Colossae. Its remains were still visible at the end of the last century. The place was originally occupied by a little chapel of the Archangel which, as we indirectly learn from Theodoret of Cyrus, a Syrian bishop (393—466), existed in the fifth century. A large church with the same dedication must have replaced the chapel on the same spot before the citizens of the destroyed Colossae moved to the area of Chonae (about A. D. 700). After being ravaged in 1070 during the campaigns of the Seljuk Turks, the church burned down in 1189.[2]

The sanctuary of the Archangel was built at a (mineral) spring and achieved fame as a place where sick people were healed by invoking the Holy Trinity and the sanctuary's protector, the Archangel Michael.[3] This was the original site of the East-Christian cult of the Archangel Michael, which was evolved in the course of the fourth century.[4] The legend concerning this sanctuary is preserved in three versions, of which the earliest is thought to date to the sixth century.[5] In the twelfth century this legend became the basic of an official church holiday which is celebrated on September the sixth.[6]

Let us summarize this legend. At the place which the text calls Chairetopae, in the proximity of Chierapolis, a small chapel was built next to a spring by

* I wish to thank Branka Đorđević-Nakanishi, my colleague and friend, for the translation of this text into English. The article was completed during my Fellowship at Dumbarton Oaks (1988/89).

[1] Dealing, in several instances, with the sanctuary of the Archangel Michael and the legend related to Chonae, W. M. Ramsay has assumed that the Chonae fortress — situated high on a hillside — had been created at the time of Justinian, and that the site was inhabited by the citizens of the nearby city of Colossae, located in the plain and revaged by Arab attacks. In the seventh century Colossae no longer existed, but because of the previous importance of this city the name Colossae had suppressed the name Chonae, which included not only the later formed settlement (fortress) but also its surrounding territory. In the ninth century, the name Colossae has disappeared and the entire area, which had earlier been called Colossae, became Chonae. See W. M. Ramsay, *The Church in the Roman Empire before A. D. 170*, London 1893, 465—480; idem, *The Cities and Bishoprics of Phrygia*, Oxford 1895, [reprinted (New York, 1975), 213—216, 234].



Fig. 1. Dumbarton Oaks Collection, fragment of the Cross, Miracle at Chonae, 11th or 12th century (courtesy of Dumbarton Oaks)

[2] The identification of the church at Colossae with the sanctuary of the Archangel Michael is based on the monumental dimensions this building had, as judged by its remains still visible in 1881 (Ramsay, *The Church*, 479; idem, *The Cities*, 214—216). At the end of the ninetheenth century a mosque have been built at the same spot (J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr*, Leiden 1977, 3, note 9). The size and beauty of this church are mentioned in the texts of Constantine Porhyrogenitus and Zonara (PG 113, 81B; PG 135, 267A). On Theodoret see — Theodoretus, *Commentarius in omnes sancti Pauli Epistola*, PG 82, col. 614.

[3] Ramsay, *The Cities*, 215, 216, assumed that the spring in question was a drinking water spring — a rarity in these areas — which in the form of a stream, emptied into the river Lycos, north of the city of Colossae. According to the legend, the spring was discovered by apostles Philip and John who foretold that the heavenly warrior, Archistrategos Michael, would appear at this site.

[4] Rohland, *Der Erzengel Michael*, 2, note 6, passim.

[5] The oldest version of the legend, dated to the beginning of the sixth century, has been published by M. Bonnet, *Narratio de miraculo a Michaele archangelo*, Anal Boll 8 (1889), 287—307, 317—322; and also as a monograph — ibidem, Paris 1890. Two other versions have been based on this original, the ones by Symeon Metaphraste (Bonnet, in Anal Boll 8, 308—316, 323—28) and another by the author signed as Sisinius: Acta SS, *sept.*, t. VIII/29 (1762), 41—47 (See Rohland, *Der Erzengel Michael*. 3 note 10). According to Ramsay, *The Church*, 468, 472—474; idem, *The Cities*, 215, the legend about Chonae was created at the time when the importance and the very name Colossae had already disappeared, and should be dated to the ninth century at the earliest. Believing that the legend has been based on the facts, the same author assumed that the direct cause of its appearance might have been an earthquake which buried the stream of drinking water that flew into the river Lycos, north of Colossae, and consequently threatened with a flood. The Slavic translations of the legend's versions have been assembled in the mid-sixteenth-century colection — *Великія минеи четіи*, собраныя митропол. Макаріемъ, сентябр 1—13, Санктпетербургъ 1868, 283—306.

[6] PG 133, 758 (D).

a Laodikian who converted from paganism because his daughter had been healed at this spot. Ninety years later the place was inhabited by the pious prosmonarius (προσμονάριος) Archippus, a sexton who served the church and converted people to christianity. The fame of this sanctuary infuriated the pagans and, as the legend says, made them decide to flood it. A crowd gathered in nearby Laodikia, dug a canal which united the rivers Kouphos and Lykokapros and diverted their waters toward the Archangel's sanctuary. When Archippus heard the sound of water, he became deeply afraid and resorted to prayer. The Archistrategos answered his prayer and appeared. The stroke of his scepter opened up a hole in a rock and the water flew into it. The pictorial representations illustrate the moment when Michael — *Ego sum Michael princeps exercitus Domini*[7] — strikes the rock in front of the church and sinks the water, in the presence of Archippus.

The Phrygian sanctuary of the Archangel Michael the healer in Colossae/Chonae, made famous by the legend of the Holy Protector's church-saving appearance, enjoyed a great popularity. This is why on certain miniatures, icons and frescoes the Archangel Michael — depicted either separately or within the scene of the Miracle at Chonae — bears the epithet »Choniatis« (ὁ χωνιάτης).[8] This epithet indicates the iconographical source of the figure and the most glorious place of the cult of the Archangel Michael, namely Chonae. It is less well known that there also existed churches dedicated to the celebration of the Miracle of the Archangel Michael at Chonae. Although rare, there are examples in Yugoslavia,[9] old Russia[10] and Cyprus.[11] The diffusion and popularity of the composition which represent the appearance and miracle of the Archistrategos Michael at Chonae, are noticable trough the fact that the scene could de depicted in various ways: as an independent representation, as an illustration of a particular day of the Church Calendar (September the sixth), as an illustration of the Psalm XCIII, or as one of the scenes from the cycle dedicated to the Archangels.

The composition of the Miracle at Chonae has so far been a subject of several studies which have served to clarify its iconographic form and development.[12] The importance for the understanding of its appearance lies in an assumption, stated in the scholarly literature, that this scene was most likely crea-



Fig. 2. Suzdal, south door of the cathedral, Miracle at Chonae, c. 1230 (after Ovchinnikov)

7 Bonnet, in AnalBoll 8, 304, 321 (ἐγώ εἰμι Μιχαὴλ ὁ ἀρχιστράτηγος τῆς δυνάμεως κυρίου); see also Acta SS, t. VIII, 46 (C, F); *Вел. минеи четіи,* сент. 1—13, 292, 305.

8 In the miniature from the Paris manuscript of the Homilies of St. John Chrysostom (from the period between 1078 and 1081) with the representations of St. John Chrysostom, Nicephorus Botaniates, and the Archangel Michael »Choniatis«, see H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle,* Paris 1929, 34, pl. LXIV; in the mid-twelfth-century Sinai icon of the Miracle at Chonae — Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, 'Ασῆναι 1958, T. A' 65, T. B' 80; also in the fresco of the Archangel Michael in Qaranleq kilise in Cappadocia — G. de Jerphanion, *Les églises rupesres de Cappadoce,* II, Paris 1928, pl. 100, 1; or in the metal icon of the Archangel Michael with a donor from the eleventh or twelfth century — *Искусство Византийи в собраниях СССР,* 2, Москва 1977, no 564.

9 Л. Мирковић, *Хеортологија,* Београд 1961, 78 note 1, mentiones the church dedicated to the Miracle of the Archangel Michael at Chonae in the village of Vizić near Ilok.

10 Н. Карев, *Гермес — Михаил и сказание о чуде в Хонах,* Извѣстия отд. русск. языка и словесности Росск. акад. наук, т. XXIII/1, Петроград 1919, 254 (it is mentioned here that »several churches have been built in Russia in the name of the miracle at Chonae«, but the precise geographic locations are not given). For the church of The Miracle of the Archangel Michael at Chonae in Moscow Kremlin, founded in 1365. see В. П. Выголов, *О первоначальной архитектуре собора Чудова монастыря,* Средневековое искусство, Русь — Грузия, Москва 1978, 63—82.

11 In Nicosia there is a church of the Archangel Michael known as »Tripioti«, rebuilt at the end of the seventeenth century — F. S. Maratheftis, *Location and Development of the town of Leukosia — Nicosia, Cyprus,* Nicosia 1977, 99. The name is derived from the word τρῆπα (hole) or, more precisely τρυπῶ (to drill), and makes a clear association to the miraculous event in Chonae — K. K. Keshishian, *Nicosia Capital of Cyprus Then and Now,* Nicosia 1978, 142—44.

12 Among the first to write about the iconography of the Miracle at Chonae was M. Ћоровић-Љубинковић, *Икона XIV века 'Чудо у Хони',* Музеји 3—4 (Београд 1949), 105—112 (Fr. sum.), publishing an icon from the Belgrade National Museum which was brought from Hilandar; she dealt particulary with the diffusion of the cult of the Archangel Michael in medieval Serbia, and with a small number of examples of the Miracle at Chonae, known at that time. It was later established that this icon belongs to the Novgorodian icon painting school and that it dates from the beginning of the sixteenth century Ю. Г. Малков, *Икона „Чудо архангела Михаила в Хонех" из Национального музея в Белграде,* in Древне-русское искуство, Москва 1975, 318—324. A separate study discussing the icon of the Miracle at Chonae from the Athens Loverdos Collection was published by 'Α. Ξυγγόπουλος, Τὸ Χώναις θαῦμα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, ΔΧΑΕ περ. Δ', T. A' (1960), 26—39, who pointed out to some of the major variants in the iconographic scheme of this scene after comparing the composition of the icon in question with certain number of examples from the Middle-Byzantine era. Г. Суботић, *Пећинска црква арханђела Михаила код Струге,* Зборник Филозофског факултета, VIII/2 (Београд 1964), 305—313, pl. 6, figs, 5—6, 9—10 (Fr. sum.), devoted a lot of attention to the iconography of the Miracle at Chonae on



Fig. 3. Kophinou, church of the Virgin, Miracle at Chonae, 14th—15th century (photo: author)

ted in the Byzantine capital and has developed as an illustration of the Menologion, for its earliest representations were found among the Calendar illuminations.[13] However this opinion that the scene was created for the Menologion does not seem to be entirely justifiable. The three early examples (eleventh--twelfth-centuries) of the Miracle at Chonae (the Cross from the Dumbarton Oaks Collection, the miniature from the Psalter, British Museum Add. 19352 and a fresco from Naxos)[14] point to the possibility that the composition at the early stage could have also been represented outside of the calendar. Furthermore, it is not certain that the oldest known examples are to be found exclusivly within miniature painting. Therefore, the question of the iconographic origin of the Miracle at Chonae cannot be reliably answered unless research is done on the iconographical cycle of the Archangels.[15] It is not entirely impossible that the scene could have been created in the Asia Minor sanctuary of Chonae itself, on an icon which may have stood in the church of Archangel Michael, for instance, or on an ampulla for pilgrims, as was the custom at some other cult places of the East.

Iconographically, the Miracle at Chonae is represented with the same basic scheme and certain constant elements. The key figure of the legend, the Archangel Michael, is shown at the left side of the scene; the inevitable eye-witness of the miracle, the pious Archippus, is depicted in front of the Archangel's church at the right side; and the river torrent is always in the middle. This compositional arrangement of the scene was very seldom changed (Kakodiki)[16] and if it was, the alternation most often involved simply the reversal of the pattern (Cross from DumbartonOaks Collection, Sarakina, Kophinou)[17] — (Fig. 1. and 3) — or the adjustment of the composition to a given space (Brit. Mus. Add. 19352).[18] The only elements of the scene which were not iconographically necessary were the figures of pagans; shown in the upper part of the composition, they are either underminding the riverbed with shovels, or watching the event that is taking place in front of the church. This episode with the pagans is encountered already in the eleventh century (Ms. Vat. gr. 1156),[19] and then in the first half of the thirteenth

a fresco, partially preserved on two layers of the painted decoration in the cave church of the Archangel Michael near Struga; he also discussed the cult of the Archangel Michael more widely and made a series of valuable remarks about the iconographic development of this scene and its details during a longer time span.

13 Суботић, *Пећинска црква*, 307—309 (the Menologion of Basil II in the Vatican Library, gr. 1613; manuscript No. 586 from Marciana; an icon from Sinai and the manuscript from the British Museum Add. 11870).

14 Three fragments of a silver cross exist in Dumbarton Oaks Collection; it was reconstructed, attributed to the constantinopolitan Patriarch Michael Cerularius and dated to the year 1057/58 by R. J. H. Jenkins and E. Kitzinger, *A Cross of the Patriarch Michael Cerularius,* DOP 21 (1967) 235—249, Figs. 1—8. C. Mango, *La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéôn,* CahArch 36 (1988), 45, ff, fig. 1 and. 2, does not accept this hypothesis and doubts that the three fragments belong to the same cross; on the Psalter, Brit. MS Add. 19352, see S. der Nersessian *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age.* II, Paris 1970, 46, Fig. 23; on the fresco from the church of St. George Diassoritis in Naxos, see K. M. Skowran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting,* Pretoria 1982, 44, 464.

15 It was wrong to believe that the depictions of the Miracle at Chonae are rare in the fresco painting of the Middle Byzantine period; similarly, it is not true that this scene is tied exclusively to the church calendar (Staro Nagoričino, Gračanica, Dečani, Kozia) and that it does not exist within the cycle dedicated to the Archangels (Суботић, *Пећинска црква,* 308—310). On the contrary, this scene noticeably belongs to the Cycle of the Archangels in this particular period. As such, it is to be found in the following monuments: St. Athanasius at Geraki, the end of twelfth or thirteenth century (N. C. Moutsopoulos and G. Dimitrokalis, *Géraki. Les églises du Bourgade,* Thessalonique 1981, 169, figs. 253—254); St. Archangels in Prilep, 1270—80 (B. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 16); Lesnovo, c. 1346 [С. Габелић, *Четири фреске из циклуса арханђела Михаила у Лесниву,* (Fr. sum.) Зограф 7 (1977), 62—63, fig. 5]; Mateič, mid-fourtheenth century; Cretan churches dedicated to the Archangel Michael in the villages of Arkalohori, the end of thirteenth or beginning of fourteenth century; Kouneni, first half of the fourteenth century [C. E. Lassithiotakis, *Deux églises dans le départment de la Canée en Crète* (in Greek) ΔΧΑΕ Α'—Β' (1962), 22—23, fig. 11,1]; Archanes, 1315/16 (K. Gallas, K. Wessel, and M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta,* München 1983, 385); Sarakina, the fourteenth century (ibidem, 206); Kavalariana, 1327/28 (see our fig. 7); Kakodiki, 1387; the church of the Archangels in the village of Sachnoe in Turkey 1390/91: G. Millet and D. T. Rice, *Byzantine Painting of Trebizond,* London 1936, 152, pl. LII/I; A. Bryer and D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos,* vol. I, Washington DC 1985, 286; and the church of the Virgin near the village of Kophinou in Cyprus, a layer of the painting from the second half of the fourteenth or beginning of fifteenth century [S. Gabelić, *The Church of the Virgin near Kophinou, Cyprus,* Kypriakai Spoudai, 48 (1984), 151, fig. 7]. For cretan examples cf. Σ. Κουκιάρης, Τα θάυματα — εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων, Ἀθήναι — Γιάννινα 1989, published after this article was completed.

16 In the church of the Archangel Michael in the cemetery of the village of Kakodiki in Crete (1378), the fresco of the Miracle at Chonae, which has an usual rectangular shape, represents the figures of the pagans on the left, then the river, the Archangel Michael in the middle, and Archippus in front of the church on the right.

17 On the Cross from the Dumbarton Oaks Collection (see note 14), in Sarakina on Crete and in Kophinou on Cyprus (see note 15).

18 See S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs,* 2, 46, fig. 203.

19 See reproduction in: G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines,* Paris 1969, 101, fig. 65.

century (Suzdal, Ruispiri,[20] — (Fig. 2) — but became popular and widely used from the fourteenth century onward.[21]

Although mostly stable, the scene possesses certain variations which are expressed through the alternation of its necessary iconographic details. The latter have already been partially explored in the scholarly literature. It has been noticed that the early examples of this composition show the torrent in the form of two rivers, while it later became a regular custom to represent only one river (Fig. 3).[22] The church of the Archangel Michael is most often represented as a centrally planned building.[23] The Archangel Michael, commonly painted in a tunic and mantle, could also be shown in a military costume,[24] and in one case even in an imperial robe (Fig. 1).[25] When included in the composition, the pagans, miniature figures usually holding their tools, form a group in one of the upper corners of the composition or, less frequently, are represented at both sides of the river (Fig. 2).[26] In the center, in place of the usual whirlpool (hole — χώνη) one sometimes finds depicted a crack in the rock (Fig. 4, 5).[27] Finally, the prosmonarius Archippus, whose representation has excited little interest among the scholars, is pictured as an old monk, the great-habit, dressed in a mantle and hood;[28] it has been noticed that his upright posture was later often replaced with a bent position.[29] However, on the cypriot example of the Miracle at Chonae from Palaeochorio Archippus, shown next to the whirlpool in front of the church, is not standing but kneeling, and is not painted in his usual monastic robes (Fig. 9). This has led us to devote more attention to the representations of the prosmonarius Archippus' figure, which is most likely the last unexplored iconographic element of the composition of the Miracle at Chonae.

We shall first turn our attention to the inscriptions next to Archippus' figure. Compared to number of examined examples of the Miracle of Chonae these occur only on a minority. Archippus' inscription con-



Fig. 4. Palaeochorio, church of St. Saviour, Miracle at Chonae, beginning of the 16th century (drawing: author)



Fig. 5. Platanistasa, church of the Holy Cross of Agiasmati, Miracle at Chonae, 1494 (drawing: author)

[20] A. N. Ovchinnikov, *Golden Gates in Suzdal*, Moscow 1978, 29, pl. 60/12, 90—94; for the information on a fresco in the church of St. Schio at Ruispiri, Georgia I am grateful to my colleague Zaza Shirtladze.

[21] Суботић, *Пећинска црква*, 308, 311; where an incorrect conclusion has been drawn on the basis of the available examples, namely that this episode »did not appear within the scene of the Miracle at Chonae during the first centuries of its existence.« Assuming it was correctly identified, a no longer preserved fresco fragment of the Miracle at Chonae from the church of the Holy Anargyroi in Krastoria, dating from the end of the twelfth century, is very interesting, for the pagans had been shown in form of the nude winged demons (ibidem, 308, note 16; 'Α. 'Ορλάνδος, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, 'Αθῆναι 1939, 49—50, εἰκ 32). The Chonae-legend does, in fact, allow this kind of representation, because it explains the pagans and their intentions as the devil's deeds (Bonnet, in Anal Boll, 8, 298—300 and 320; *Вел. минеи четiи*, сент. 1—13, 289—93). However, this particular artistic solution of the detail in question must have been very seldom used (see our Fig. 2).

[22] Суботић, *Пећинска црква*, 311 notes 39 and 40. The example from Kophinou, showing three „ribbons" is an unique exception.

[23] *Ibidem.*, 307 note 8, 311 note 38 (as an addition to Xyngopoulos' observations, G. Subotić has made some important remarks on the iconographic appearance of the church and assumed that the painters may have intentionally chosen a rotunda as the type of memorial building, since the original one at Chonae should have had this shape as well).

[24] The examples are to be found in Lesnovo, c. 1346; in the exonarthex of Pećka patrijaršija, 1565; and on a Morača icon painted by Strahinja from Budimlje, 1599/1600 (Габелић, *Четири фреске*, 63 notes 43 and 44, fig. 5); on Crete, in the churches of Archangel Michael in Kakodiki, 1387; Prines, 1410; Kamiliana, 1440; and in the church of the Virgin near Kophonou in Cyprus (Gabelić, *The Church of the Virgin*, fig. 7).

[25] Jenkins and Kitzinger, *A Cross of the Patriarch Michael Cerularius*, 248, figs, 1 and 8.

[26] There are very few known examples of the Miracle at Chonae on which the figures of people uniting the two rivers and diverting their waters have been painted on both the left and right sides of the composition. Those rare examples are: the eleventh-century miniature from Ms. Vat. gr 1156 (Babić, *Les chapelles*, 101, fig. 65), the representation on the south door of the Suzdal cathedral from about 1230 (Ovchinnikov, *Golden Gates*, 23, pl. 90), the fourteenth-century icon from Greek Patriarchat in Jerusalem (M. Chatzidakis, in *Ikone sa Balkana*, Beograd — Sofia 1970, XXXII, 69), and the fifteenth-sixteenth-century icon from the school of Novgorod [N. P. Kondakov, *Русская икона*, албум, Seminarium Kondakovianum 2 (1929), 81].

[27] The differences in the depiction of this detail have been noticed by Ђоровић — Љубинковић, *Икона XIV века*, 108, who belived that the crack is a typical element of Russian icons, which, however, is not true. For other examples see Габелић, *Четири фреске*, 63 notes 45 and 46, fig. 5. The crack, instead of the whirlpool, has also been painted in the churches of the Transfiguration of the Saviour in Palaeochorio, in the Holy Cross of Agiasmati in Platanistasa in Cyprus and on the icon from the Athens Loverdos Collection (see note 12).

[28] Xyngopoulos, Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα, 30, 36—37.

[29] *Ibid.*, 37; Суботић, *Пећинска црква*, 311—312.



Fig. 6. Dečani, church of the Pantocrator, Miracle at Chonae, 1346/47 (photo: Institute for the Protection of Cultural Monuments of SR Serbia, Belgrade)

tains most often just his name Ο [ΑΡ]ΧΙΠΟС,[30] [Ο] Α[Ρ]ΧΙΠΟС,[31] Α[ΡΧΙΠ]ωС(?),[32] АРХНПЪ,[33] ΑΡΧ(Ι)Π(ΠΟС?),[34] Ο ΑΡΧΙΠΠΟС,[35] АРХНПЪ[36] (Fig. 2), seldom also the epithet »saint« ο ὁσ(ιος) ''Αρχιπ(πος),[37] (ὁ ἅγιος?) ἄρχιπ(π)ος,[38] Ο ΑΓ(ΙΟС) ΑΡΧΙΠΠΟС,[39] Ο ΑΓ(ΙΟС) ΑΡΧΙΠΠΟС (Fig. 5), and sometimes his rank of prosmonarius Ο ΠΡΟСΜΟΝΑΡΙΟС,[40] Ο ΠΡΟСΜΟΝΑΡΙΟС,[41] or ПОНАМА(РЪ?).[42] In the preserved texts which describe the miracle of the Archangel Michael in Chonae, Archippus is most often mentioned as »God's servant Archippus,« or as »blessed« Archippus, once as *»sanctissimus archipus«* or only by his name; his rank of prosmonarius (προσμονάριος) is sometimes included as well.[43] In much later versions of the legend (sixteenth century Θησάυροι), Archippus is called a »monk« or, again only by his name.[44] When identifying Archippus by his name, without his saintly designation, or when stating his title of prosmonarius (panomar, in Slavic), the inscriptions which accompany Archippus figure had probably been created following the custom according to which the iconographically isolated figures could be named in inscriptions.[45] The variations in the naming of the sexton Archippus on his representations in the Miracle at Chonae may not be explained by the place of the origin and the dating of the scenes. Furthermore, as we shall see, a hesitation or uncertainity are evident in the depiction of other



Fig. 7. Kavalariana, curch of the Archangel Michael, Miracle at Chonae, 1327/8 (drawing: author)

[30] Moutsopoulos — Dimitrokalis, *Géraki*, 169, fig. 253, 254 (the church of St. Athanasius in Geraki).

[31] The church of the Archangels in Prilep (1270—80); inscription unpublished.

[32] Л. Мавродинова, *Стенописи от времето на цар Иван Асен II при Иваново*, Изкуство 9 (София 1976), 11 (rock-cut church of the Arhangels).

[33] N. V. Rozanova, *Rostov-Suzdal Painting of the 12th—16th centuries*, Moscow 1970, 71—72, pl. 71, 75.

[34] V. J. Đurić, *Icônes de Yougoslavie*, Beograd 1961, 44, cat. 38, pl. 53 (the icon from the National Museum in Belgrade); see note 12.

[35] Xyngopoulos, *op. cit.*, pl. on p. 33 (the icon from the Loverdos Collection in Athens; for its dating see Subotić, *op. cit.*, 311).

[36] Ovchinnikov, *Golden Gates*, pl. 90 (south door of the Suzdal cathedral).

[37] S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, 2, 64, fig. 203 (the miniature from London Psalter Add. 19352).

[38] Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες Τ. Α', 65; Τ. Β', 80. On this icon, which dates from the 12th century, Archippus' inscription is outside of the compositional space, on the edge of the icon; perhaps it was added later. The icon is well reproduced in K. Weitzmann et al., *Icons*, Beograd 1983, 19, pl. on page 57.

[39] Суботић, *Пећинска црква*, 312 (cave church in Radožda).

[40] Μ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ πρώϊμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις ἰες τὰς χώρας καὶ τὰς νησοὺς τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ου αἰῶνα ΔΧΑΕ IV (1966), 265 (church of the Archangel in Geraki).

[41] The church of the Archangel Michael in Kamiliana in Crete (1440).

[42] Kondakov, *Русская икона*, 81 (postbyzantine icon of the Novgorodian school).

[43] Cf. Bonnet, in Anal Boll 8, 293 (8), 296 (6), 301 (3), 302 (8), 303 (5 and 12), 305 (10), 307 (3), 311 (24), 312 (31), passim; Acta SS, t. VIII, sept., 41, 44 and 47; *Вел. минеи четiи*, сент. 1—13, 283, 286, 288, 293 and 305. There is also the text about the miracle at Chonae in the Prologue of the manuscript copied in 1330 by Stanislav Gramatik in the monastery of Lesnovo. Archippus is here mentioned as follows: „There were certain Archippus... the God-fearing" and, below, „chaste Archippus" (Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, MS № 53, 8r—8v). Archippus is mentioned as *„sanctissimus"* in: Pantaleon, *Encomium in maximum et glorissimum Michaelem*, PG 98, 1264 (B).

[44] For example in: *Крнински Дамаскин*, ed. П. Илијевски, Скопје 1972, 239 and 240.

[45] According to the menologion, Archippus (first-century companion of apostle Paul) was tortured to death. See for example the miniature in the Menologium of Basil II (Bibl. Vat. gr. 1613) — *Il Menologo di Basilio II*, Turin 1907, 200. „Archippus" is mentioned in two New Testament epistles of the apostle Paul (Philim. I : 2 and Col. IV : 17), vaguely related to the clerical role and more explicitely to the territory of Colossae. It should be pointed out that in Constantinople had existed the church dedicated to apostle Paul's disciples Sts. Archippus and Philemon — R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Ière partie, tome III. Les églises et les monastères*, Paris 1953, 58. On Archippus, the alleged writer from the end of the seventh or beginning of eight century, to whome one of the texts about the appearance of the Archangel Michael at Chonae has been attributed, and whose existence is severely doubted, K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, New York 1970 (reprint), 170.

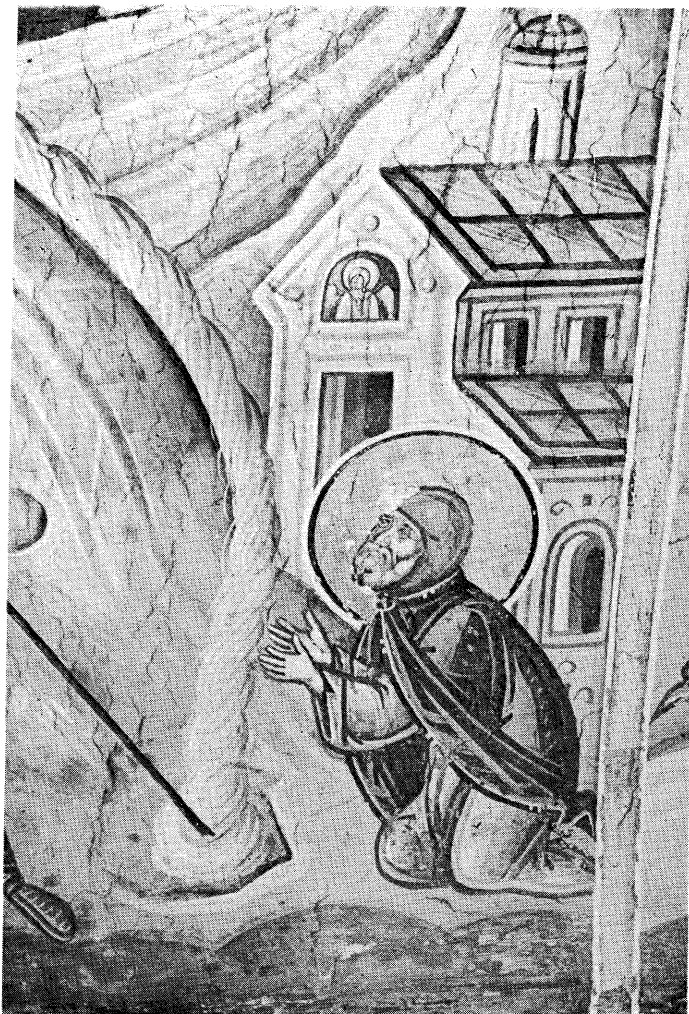


Fig. 8. Pećka patrijaršija, exonarthex, Miracle at Chonae, detail, 1565 (photo: author)

iconographic features of this figure: the costume and halo.

Archippus is customarily shown in monastic robe. In most of the examples this is the great-habit vestmenet, with the hood and analavium, which most likely does not have any basis in the text of the Chonae legend. In fact, according to the earliest preserved texts, Archippus did not have the monastic, and therefore certainly not the great-habit „angelic" honor. The texts explicitely state that when he reached the Archangels' „holy water" he bacame the prosmonarius („caretaker") of the sanctuary and served there as such until his old age. Yet, the same documents thoroughly insist on the description of his zealous life, which indeed resembles a life style of an „megali schima" ascet; he slept on a stone and wore the clothes made of goat's hide, to mention only a few of his practices.[46] In our example of the Miracle at Chonae from Cyprus, as we have already mentioned, Archippus does not have a monastic robe, and it seems that his costume is not even a priestly one, which is a problem that will be dealt with more extensively below. To our knowledge, the only other examples of the same compositions which do not show Archippus in monastic costume are the ones on the Cross from the Dumbarton Oaks Collection, from the eleventh or twelfth century, and in the church of St. Athanasius in Geraki, Greece, from the end of the twelfth or the beginning of the thirteenth century; on the former he wears an episcopal vestment, or some kind of a priestly costume (Fig. 1), while the latter depicts him in a sleeveless robe.[47] We can therefore conclude that, in light of the numerous preserved examples of the Miracle at Chonae, for Archippus to wear a layman's costume was unusual and appeared only exeptionaly.

---

[46] Bonnet, in Anal Boll 8, 294, 312, 318, and 325; *Вел. минеи четiи, сент.* 1—13, 288.

[47] See notes 14 and 15.

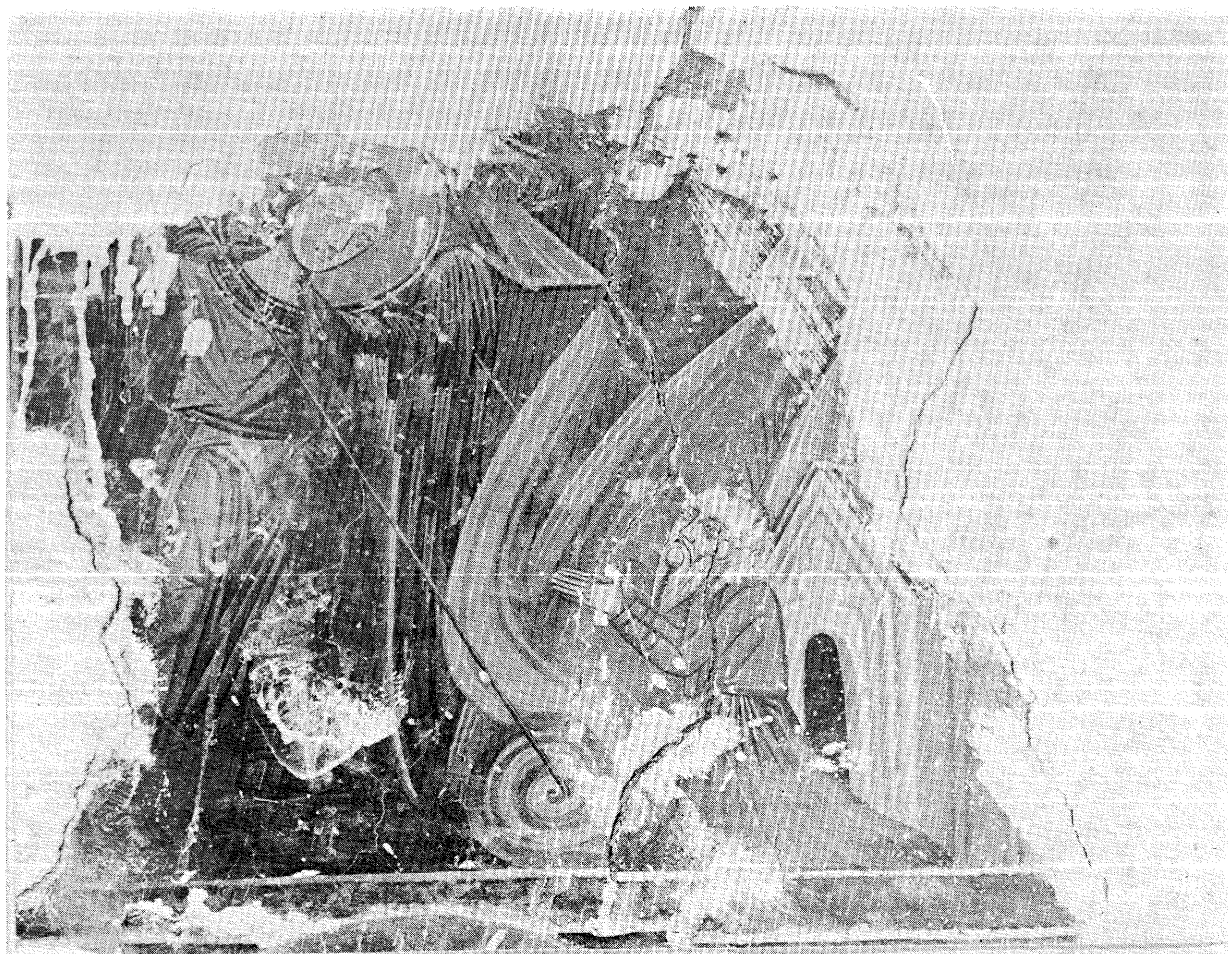


Fig. 9. Palaeochorio, church of Sts. Cosmas and Damian, Miracle at Chonae, beginning of the 16th century (photo: author)

Archippus was often painted with a halo around his head. Exceptions, depicting Archippus without it, we find on the two rather early examples of the Miracle at Chonae (on the fragment of the Cross from Dumbarton Oaks Collection and in the church of St. Athanasius at Geraki on Peloponnese, from eleventh and twelfth centuries), or in the peripheral areas of Byzantine art (Kakodiki and Kamiliana in Crete, from 1387, and 1440. respectively), as well as among the works of the late or post Byzantine period (in the churches of the Archangels in Crna Reka monastery in Serbia and of the Holy Archangels in Kučevište in Macedonia, and on an icon from Ukraina, from 16th—17th centuries).[48] It follows that the representation of the halo-less Archippus on our example from Cyprus is not an exception in termes of the territory and time of origin but it still is, even in this particular regard, an unfrequently used iconographic variant.



Fig. 10. Palaeochorio, church of Sts. Cosmas and Damian, donors Michael and Anna (photo: author)



Fig. 11. Palaeochorio, church of Sts. Cosmas and Damian, Miracle at Chonae and Archangel Michael (photo: author)

So far we have observed inscriptions which may accompany the representation of Archippus, his costume which, as a rule, is monastic, and the (frequent) use of halo surrounding Archippus head. The remains to discus is the posture of Archippus figure and its position within the scene.

Most often, Archippus stands in front of the church facing the Archangel Michael, whom he addresses with his hands raised in prayer. It is exceptional not to find him in a praying gesture (Figs. 4, 6)[49] or to see him facing the church instead of the Archangel Michael.[50] In a relatively less frequent variant, Archippus is shown kneeling, directing his prayers to the Archangel. This representation of Archippus, became popular since the Palaeologan era. It is often encountered on Cyprus (Platanistasa, Kophinou) and Crete (Arkalochori, Kouneni, Archanes, Kavalariana, Kakodiki, Sarakina) in the period between the thirteenth and sixteenth centuries (Figs. 3. 5, 7),[51] as well as in some other late-Byzantine examples (in the narthex of the Peć Patriarchy (Fig. 8); in Crna Reka; Kučevište; Hopovo; on the icon of Christ with Archangels and the Cycle of Archangels created in Lesnovo in 1626; on Ukrainian sixteenth century icon of the Archangel Michael with his

---

[48] Р. Станић, *Зидно сликарство цркве манастира Црне Реке*, Рашка Баштина, 1, Краљево 1975, 100, fig. 2; Г. Логвин — Л. Миляева — В. Свенцицкая, *Украинская средновековая живописъ*, Київ 1976, t. 89, 102; for earlier examples cf. notes 14 and 15.

[49] In Gračanica (c. 1320), Archippus points out to the Archangel with his right hand, while his left rests on a stick (П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, pl. 115). In the church of St. Saviour in Palaeochorio (beginning of the sixteenth century Archippus is depicted holding with both hands on a long stick which rests on the ground. This is probably the prior's stick (scepter) that is presented on these examples. On the fresco in St. Athanasius in Geraki, Archippus raises his hands toward the Archangel, in a manner commonly assumed by the donors portrayed before their patrons (see note 32). Finally, in Dečani (1346/47), the astonished or frightened Archippus holds his arms up (Fig. 6).

[50] This is the case in the church of the Archangel Michael in Kamiliana from 1440, as well as on the Lesnovo icon from 1626 representing Christ with Archangels and scenes from the cycle of Archangels (Ćorović — Ljubinković, *Ikona XIV века*, 107). On these examples Archippus kneels in front of the church. If based on the text of legend, this detail obviously insists on the representation of Archippus' prayer, which lasted ten continous days.

[51] See note 15.

cycle),[52] but also on the Cross from the Dumbarton Oaks Collection from eleventh or twelfth century (Fig. 1).[53] We have, therefore, seen that according to the motif of Archippus in proskynesis, our example follows the most wide spread iconographic solution of its time. This deviation from the older iconographic practice, which represents Archippus in a standing position, seems partially to be a thought-out and deliberately applied detail, in as much as it expresses the complete humility of the frightened Archippus. In any case, the texts about the Archangel's miracle at Chonae support both variants of this detail; in the description of the event in front of the church, Archippus first falls at his knees, deeply frightened by the appearance of the Archangel Michael, and than stands up when the latter calls him to witness the miraculous event.[54]

Having finished our examination of the representation of prosmonarius Archippus' figure in the Miracle at Chonae and its relation to the literary sources, we can now turn our attention to Archippus' image as it occures on the Cypriot version of the Miracle at Chonae from Palaeochorio, whose iconographic authenticity we have had reason to doubt.

The fresco is located on the north wall of the altar space in the church of Sts. Cosmas and Damian near the village of Palaeochorio in Troodos, the mountainous area of Cyprus (Fig. 9) It was painted during the first decades of the sixteenth century, as were the other frescoes in this church.[55] The scene in question is illustrated in the second-to-the-bottom zone of the painted decoration directly above a large standing figure of the Archangel Michael ... M(H)X(A)HΛ (Fig. 11) To the west of Archangel Michael is a shallow and somewhat lower niche (today without decoration, but originally certainly intended for the representation of St. George). Placed above the niche are three frescoes of small format. Two of them represent scenes from the life of St. George, while the third one (looking from the west to the east and in line with the head of the standing figure of Archangel Michael) shows two figures praying (Fig. 10). To the right is an old man, gray-haired and with a gray beard, who is mentioned in the inscription as Michael, and to the left his young wife Anna. They are kneeling and praying, turned toward the fresco of the Archangel Michael. The costumes of Michael and Anna resemble completely the robes worn by John Kromides and George Pelekanos and their wives Irene and Helen, the donors of the painting of the church of St. Mamas at Louvaras (1495), also in Cyprus. John and George were councillors of the village of Louvaras, as mentioned in the inscription: ... OMωT(IKOY) TOY AYTOY XOPIOY. They are portrayed identically, in wide long tunics with small collars. Moreover, their wives are also identicallly dressed. „They wear long gowns with tightfiting sleeves and with a deep V-cut at the chest held in place with a cord. A white silk shirt shows at the chest through the cord. ... They also wear a wimple and a veil, both made of heavy silk".[56] Judging by this similarity in the costumes it is very likely that Michael, depicted in the church of Sts. Cosmas and Damian, had had the same kind of vocation in the village of Palaeochorio. His clothes apparently were not of a religious order. Monastic or priestly clothes of the donors portrayed during the same period in Cyprus do not resemble these from Palaeochorio or Louvaras.[57] This observation also confirms that Michael and Anna on the fresco from Palaeochorio wear the secular costumes.

There is no possibility at this point to find out if Michael was the donor of this church near Palaeochorio or only one of the contributors. As we have seen, the fresco of the Miracle at Chonae is placed above, and the one with Michael and Anna next to the standing figure of the Archangel Michael. The unity, created by the arrangement of the frescoes, reveals its idea through the position of the donors' figures, that is trough the text of the inscription which accompanies them; turned toward the Archangels, they are addressing him with a prayer of the traditional formulation: „Prayer of the servant of God ..." (ΔEYCH TOY ΔOYΛOY TOY ΘY ...). Due to the fact that the Miracle at Chonae represents a part of the iconographic entity related to the Archangel Michael — and taking also into account both the small size of this church and other Cyprian examples of the illustrations from the Cycle of Archangels — this fresco of the Miracle at Chonae most likely did not have its pendant on the south wall, which today does not contain frescodecoration. We should have no doubt that the fresco had been ordered by the donor Michael, the Archangel's namesake.

Comparing the figures of the prosmonarius Archippus from the Miracle at Chonae and the portrait of Michael from the donors' composition, we have noticed a significant similarity between the two. The resemblance is partially reflected in the facial types and, most obviously, in the similar costume design; the only differences are the darker color of the donor Michael's robe and its wider neck opening. In return, Archippus' beard, otherwise also gray and long, is divided into two parts, and it seems that his hear style, in comparison with Michael's, is slightly different, for he has a separate lock on the top of the head.

As we have already pointed out, in regard to the traditional iconography of the Miracle at Chonae, within the Byzantine and post-Byzantine art, Archippus' position of proskynesis found on this cypriot fresco is a common variant in the country and period the frescoe belongs to. Furthermore, we have seen that the absence of an inscription next to Archippus' head is an already widespread custom in the iconography of this portrait in general. From the investigation of Archippus' iconography within the composition of the Miracle at Chonae we may deduce that this fresco is unusual on acount of two other features. The first one is the absence of a halo around Archippus' head; the second is his robe which, almost certainly appears to be a secular costume. The first detail is not of decisive significance because it falls into the category of variants which, although

---

[52] С. Петковић, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 15 (1984), 57, сл. 6; Станић, *op. cit.*, 100, fig. 2; Логвин-Миляева-Свенцицкая, *Украинская средновек. живопись*, 89.

[53] See note 14.

[54] Bonnet, in Anal Boll 8, 301—7, 314—6, 321—2 and 326—8; *Вел. минеи четiи*, сент. 1—13, 291, 305.

[55] The church of Sts. Cosmas and Damian outside the village Palaeochorio and its frescoes are mentioned, without the description of its painted decoration, only by R. Gunnis, *Historic Cyprus*, 3rd ed., Nicosia 1973, 362, who dated the frescoes to the beginning of the sixteenth century. Besides the frescoes listed in this work, only the standing figures of the lower zone and four compositions from the Feast cycle on the north wall are still visible in the church. The artist who worked here has emulated the style of the painter from the church of St. Saviour in the village of Palaeochorio, yet without taking over the iconography of the fresco of the Miracle at Chonae (see Fig. 5).

[56] A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 247, Fig. 140; Stylianou, *A Re-examination of the Dates Concerning the Painted Churches of St. Mamas, Louvaras, and the Holy Cross of Agiasmati, Platanistasa, Cyprus*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 25 (1976), 277—280, fig. 1.

[57] Cf. Stylianou, *The Painted Churches*, 76, 331, figs, 31, 196; On monastic and ecclestiastical robes from about the same period (end of the fifteenth — beginning of the sixteenth centuries) see D. T. Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, 100—39, with numerous reproductions.

used less frequently, may still be found in this scene regardless of its chronological or geographical context. Yet, the second detail — Archippus' clothes — represents one of the extremely rare and curious exceptions. The latter circumstance and, to a certain extent, the similarity between Archippus' figure and the donor's one, make it possible to believe that on the fresco of the Miracle at Chonae in this church, the donor Michael has in fact been represented as prosmonarius Archippus. The typical design of the robe which Michael wears as a sign of a particular vocation (the one of the „councillor") and, on the other hand, the significant mutual resemblance between Michael's and Archippus' costume, the latter being iconographically inappropriate to Archippus' figure, do not appear to be a pure coincidence.

The often mentioned representations of the Miracle at Chonae from the church of St. Athanasius at Geraki and the Cross from the Dumbarton Oaks Collection also contains very unusual depictions of Archippus. In St. Athanasius, inscribed as „Archippus" he is dresses in a sleevelles robe, and has no halo around his head; on the fragment of the Cross his representation, as a prostrate cleric, without a halo and with black hair and black beard, is most peculiar. Among the almost sixty examples of the Miracle at Chonae that are known to us, only on these examples — including the one from Palaeochorio — it looks that a laymen (St. Athanasius, Palaeochorio) or a cleric (Dumbarton Oaks' Cross) had „replaced" one of the participants of the Miracle at Chonae, that is the figure of the sexton Archippus.

The old donor Michael — either the *ktetor* or one of the contributors responsible for the painted decoration of the church of Sts. Cosmas and Damian — took advantage of his position to be depicted, perhaps inspired by the idea of his physical similarity with the equally old Archippus whose iconographic „sanctity", strictly speaking, has not been indisputable in this composition. There is no doubt that the donor was especially inclined toward the cult of the Archangel Michael, for he was portrayed praying to the latter for his salvation, as well as for the salvation of his wife and (not portrayed) child, as the inscription on the fresco indicates. He respected the Archangel Michael — the angel responsible for carrying souls of the death (maybe having in mind his deceased son) — as his personal protector, his namesake. That devotion, as it seems, led him, in a discret and now hardly demonstrative way, to order his figure painted within one of the most popular miracle scenes of Archangel Michael.

Иконографија Чуда у Хони. Један необичан пример са Кипра

Смиљка Габелић

Хона (Хоне) познији је назив за област у којој се налазио град Колоса (Колосе), поред чијих зидина се — на обали реке — уздизао храм Арханђела Михаила, уништен крајем XII века (напомене 1—4). Легенда о појави арханђела Михаила у Хони очувана је у три верзије (нап. 5).

Чудо у Хони могло је бити илустровано као посебна представа, као једна од композиција Календара (6. септембар), као илустрација 93. псалма и као једна од сцена циклуса посвећеног арханђелима.

Чудо арханђела Михаила у Хони устаљена је целина. Композициони склоп ове сцене мењан је сасвим ретко (нап. 16), најчешће само обртањем предлошка (нап. 17) или прилагођавањем композиције расположивом простору (нап. 18). Једини иконографски необавезан елемент Чуда у Хони је епизода с незнабошцима (нап. 19—21).

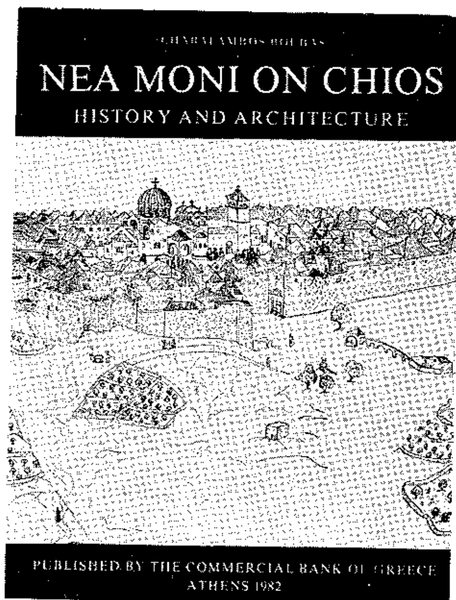
Варијанте у иконографској схеми Чуда у Хони могућно је пратити у изгледу њених детаља. Речна бујица, на раним примерима, приказивана је у виду две реке, а касније је преовладао обичај да се приказује само једна река (нап. 22). Храм Арханђела Михаила често је представљан као грађевина централног плана (нап. 23). Арханђео Михаило — уместо у туници с плаштом, како је најчешће сликан — могао је бити представљен и у војничкој одећи (нап. 24), а на једном примеру и у царској (нап. 25). Фигуре незнабожаца обично чине групу у једном од горњих углова сцене или су, ређе, приказане на обе стране (нап. 26). Уместо уобичајеног воденог вртлога, у средини композиције, понекад је приказана пукотина у стени (сл. 5, 6; нап. 27). Просмонар Архип, према досадашњим истраживањима, представљан је као монах (нап. 28), како стоји — усправно или је погнут унапред (нап. 29). Међутим, на примеру Чуда у Хони са Кипра, Архип клечи и нема монашку одећу (сл. 9—10). Стога је извршено засебно истраживање иконографије Архипове фигуре.

Размотрени су натписи који, повремено, прате представу црквењака Архипа (нап. 30—42) и упоређени са текстовима о чуду арханђела Михаила у Хони; осим у једном изузетку, у њима се Архип не назива светитељем (нап. 43—44). Архипова одећа је по правилу монашка (најчешће великосхимничка), што је детаљ који нема своју непосредну литерарну заснованост; Архип је био само чувар Арханђеловог храма — просмонар (нап. 46). Уочено је, такође, да је у већем броју случајева Архип насликан с нимбом око главе; ређе је представљен без ореола (нап. 48). Архип најчешће стоји испред цркве, лицем окренут према арханђелу Михаилу. Само по изузетку, он нема молитвени став (нап. 49) или је, уместо ка арханђелу, окренут према цркви (нап. 50). У ређој варијанти Архип клечи, упућујући своје молитве арханђелу Михаилу, што је мотив који се среће на Кипру и Криту (нап. 51), на другим примерима из касновизантијског периода (нап. 51), као и на једном доста раном примеру (нап. 53, сл. 1). Легенда о Хони пружа подлогу за обе варијанте овог детаља; у њој је описано како Архип најпре пада ничице а затим, на позив арханђела Михаила, устаје (нап. 54).

Фреска Чуда у Хони са северног зида цркве Св. Кузмана и Дамјана изван села Палеохорија на Кипру, до сада непубликована, највероватније потиче из првих деценија XVI века (нап. 55); налази се изнад стојеће фигуре арханђела Михаила. Поред арханђела, у висини његове главе, је фреска ктитора или донатора Михаила и његове жене Ане — судећи по једној паралели, вероватно „одборника" села Палеохорија (сл. 11, нап. 56). Одборник Михаило је без сумње поштовао арханђела Михаила као личног заштитника, имењака; насликан је како се овом арханђелу обраћа молитвом.

Поређењем фигура Михаила, у донаторској композицији, и просмонара Архипа, у сцени Чуда у Хони, уочена је њихова велика међусобна сличност, готово истоветност. Ова представа Архипа, од близу шездесет истражених примера из раздобља од краја X до XVIII века, спада у ређе иконографске варијанте по томе што је изостављен нимб око његове главе, а у сасвим ретке изузетке (нап. 25, 30) када је у питању његова световна одећа. Ова последња крајње необична околност и несумњива сличност фигура Архипа и Михаила довели су до претпоставке да је на фресци Чуда у Хони у цркви Св. Кузмана и Дамјана у лику просмонара Архипа можда представљен донатор или ктитор Михаило.

Књиге



Charalambos Bouras

Nea Moni on Chios. History and Architecture

Athens 1982
208 стр.; 192 цртежа и фотографије

Значајан споменик, добра књига и угледан писац добар су разлог што ће монографија о Неа Мони на Хиосу Х. Бураса дуго бити актуелна. Није стога излишно да се и шест година после датума којим је обележено њено штампање на енглеском језику и седам на грчком читаоцима Зографа пружи обавештење о књизи. До данас су о монографији објављени текстови у неколико научних часописа: T. Velmans, in Cahiers archéologiques 31 (1983); R. Osterhout, in Journal Soc. Architect. Hist. 42 (1983); U. Peschlow, in Byzantinische Zeitschrift 77/2 (1984) 313; Jacqueline Lafontaine—Dosogne, in Byzantion LV/2 (1985) 607; H. G. Thümmel, in Byzantinoslavica XLVII/1 (1986) 75. Ти прикази, међусобно јако различити, потврђују важност споменика и књиге.

Неа Мони је често помињана у научној литератури, а неизоставно се укључује у све прегледе византијске архитектуре, и то на основу старијих написа и цртежа које је објавио, пре шездесет година, А. Орландос. Модерна монографија споменика била је у сваком погледу неопходна.

Х. Бурас се веома трудио да своју монографију припреми савесно. Јасно је да је његова пажња била усмерена на реконструкцију и тумачење изворног облика манастира, првенствено католикона. Међутим, то се није могло учинити без потпуног увида у историју манастира, која није једноставна. Стога је књига и састављена из два дела, историје и архитектуре. Дакле, историја у монографији није ни уобичајен ни случајан додатак тексту о архитектури већ неопходан и логичан део целине.

Писац се доследно држи реда у излагању; најпре је реч о изворима за историју Неа Мони, који су груписани у три скупине: локално предање о манастиру, документе и натписе и печате у манастиру. Посебно је поглавље посвећено оснивању манастира, историјским околностима у којима се то догодило, тројици монаха оснивача и улози Зое и императора Константина Мономаха. Историја манастира се прати у оквиру три раздобља — византијског (1042—1346), ђеновске и турске власти (1346—1800) и времену опадања манастира (1800—1950). На једнак начин су приказана сва три поглавља; историјски основи, живот манастирске заједнице, манастирска економија, културна делатност и градитељска делатност. Успостављена схема пружила је аутору прилику да веома прегледно саопшти сазнања о свим збивањима која су била од значаја за изградњу, а потом промене у манастиру.

Знатно је већи по опсегу други део монографије посвећен архитектури; чини четири петине књиге. Његов највећи део односи се на католикон, највреднију грађевину манастира, која је увек и била предмет широког научног интересовања.

Пошто је представио стање у коме се данас налази католикон, аутор реконструише првобитни изглед грађевине, да би могао говорити о његовој архитектури. Предмет ауторовог пажљивог осматрања су део по део католикона, велика купола посебно, потом нартекси, фасада, обрада површина, изнутра и споља. Познато је да је католикон јако страдао у земљотресу 1881, после кога је обновљен. За реконструкцију претходног изгледа Х. Бурас користи илустрације и описе. Неке од илустрација по први пут се представљају, као што су нарочито важне фотографије које су снимљене после земљотреса, на којима се види да су веома велике биле размере разарања грађевине, највише велике куполе. Са много пажње реконструисани су сви детаљи на цркви. Највише пажње заслужује реконструкција куполе. Стручно искуство, вешта и духовита анализа фотографије после разарања и форме које су се очувале на двема хиоским црквама, Св. Апостолима и Панагији Крини, насталим по узору на Неа Мони, омогућиле су му да у првобитној форми куполе Неа Мони открије сасвим редак деветострани тамбур и на њему споља, на угловима, прислоњене камене колонете, удвојене у доњој половини. Калота у сегментима, са ребрима између, прозори на свакој страни тамбура и други детаљи лако се укључују у архитектуру купола византијске престонице тога времена. Једнако пажљиво су реконструисани остали делови простора цркве, облици и детаљи. Треба нагласити да се аутор није повукао пред решењима за која није било правих аналогија, а која су се у мањој или већој мери загубила у оквиру накнадних преправки. Поменимо: две вертикалне зоне у поткуполном простору, удвојене прислоњене колонете или полукружно завршен главни портал, у средини западног зида нартекса, облик потпуно непознат у средњевизантијској архитектури. Он уверљиво реконструише такође спољни нартекс, као полуотворено предворје, са бочним апсидама, у ствари екседрама, тачно му наводећи могуће функције: освећење воде, место симандрона и саркофага оснивача. Не мање брижљиво расправљени су начин унутрашњег облагања зидова украсним каменом, олтарска преграда, прозори и др.

Објашњење реконструисаног архитектонског решења католикона средишње је место студије Х. Бураса, па је и било највећи предмет пажње у неколико објављених приказа, а остаће то и у будуће. Треба одмах рећи да закључци о католикону од којих он полази изгледају колико једноставни толико и уверљиви. Насупрот уобичајеном и опште прихваћеном мишљењу да Неа Мони припада добро познатом типу средњевизантијске цркве са осам ослонаца или са угаоним тромпама, Бурас закључује да је реч о оригиналном комбинованом решењу: наос цркве је заснован, као што је било уобичајено у средњовизантијској архитектури, у виду правоугаоног, под куполом ква-

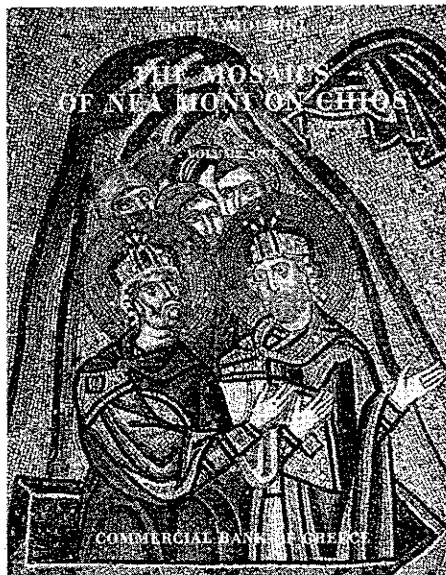
дратног простора, а у горњој зони је изведен, у нешто прилагођеном облику, осмоконхални план. Бурас је претходно приметио да се на угловима поткуполног простора не налазе тромпе, односно лукови који премошћују углове, спајајући две стране правоугаоника, већ конхе, као део укупног склопа плана.

Аутор скреће пажњу на облике и начин обраде који Неа Мони повезују са цариградском архитектуром. Зависност хиоске цркве од византијске престонице одиста је немогуће оспорити. Уосталом, углавном је прихваћено мишљење да је такође велике споменике у Грчкој са угаоним тромпама, као што је св. Лука, могуће везати једино за цариградске градитељске радионице. Х. Бурас потом у својој књизи посебно истиче она обележја Неа Мони, која су изван уобичајеног и очекиваног за архитектуру њеног времена. То су: несразмерно велика купола, унутрашња двоетажна конструкција, појава пригњечених елипсоидних лукова испод куполе, облика изузетног у византијској архитектури, овде наметнутог суперпозицијом октоконхног плана, као и лучно завршен главни улаз. Био је то повод за тражење особеног извора Неа Мони. Пошто се критички осврнуо на постојећа тумачења о пореклу те архитектуре, аутор је, у оквиру размишљања о цариградском пореклу Неа Мони, највећу пажњу посветио предању сачуваном у манастиру, забележеном у прошлом веку, по коме је Мономах одобрио оснивачима Неа Мони да копирају неку престоничку цркву, осим Св. Софије, а они су за узор узели Св. Апостоле, али не велику него малу цркву. Даљим свођењем писаних извора и археолошких података Бурас долази до закључка да ће мала црква Св. Апостола бити Константинов маузолеј који се налазио уз цркву Св. Апостола, те да је маузолеј био грађевина централног плана са куполом. Основа би му била октогонална, односно октоконхална. Дакле: оснивачи Неа Мони су пренели план Константиновог маузолеја и уградили га трансформисаног у свој манастир. При том је наос добио уобичајен и нужан правоугаон облик, а на њему, у том основном постављеном габариту, октоконхално решење. Производ такве трансформације биле би и велика купола и двоетажна елевација, прислоњене удвојене колонете, елипсоидни лукови, итд. Са разлогом се овоме додаје лучно завршен портал, касноантичког облика, што би одговарало Константиновом маузолеју, као и полуотворено предворје, на чијој је средини један занимљив мотив, купола на четири стуба. Мислим да би и њено порекло било у касноантичкој архитектури — очигледно је реч о некој врсти балдахина. Х. Бурас налази подстицај за претпостављени поступак у класицистичким схватањима у византијској уметности XI века, која су ствараоце усмеравала ка узорима из касноантичких времена. У методолошком погледу аутор се подсетио на познато Краутхајмерово објашњење о средњовековном схватању и преношењу облика, прихваћеног под појмом иконографије архитектуре.

Јасно је да су мали или готово никакви изгледи да се пронађу подаци који би представљали праве доказе за претпоставку Х. Бураса. Требало би доћи до две врсте података, о стварном изгледу Константиновог маузолеја и путевима који су водили од њега до концепције Неа Мони. Међутим, сматрам да пуну пажњу заслужује начин на који је он кренуо да би објаснио једно велико дело средњовизантијске уметности. Мада се определио за привидно парадоксалан поступак — да постојеће решење објасни неким другим које не постоји — усмерио је истраживање у једином могућем правцу. И они историчари архитектуре који не прихвате његову претпоставку мораће признати да је аутор (Х. Бурас) отворио врата за објашњење архитектонских облика и архитектонских решења који се нису могли протумачити простим упућивањем на Цариград, а раније и на друга средишта. Поменућу као могући прилог његовом тумачењу необичних решења за време у коме је настала Неа Мони, познати Диоклецијанов маузолеј у Сплиту, који је октогоналне основе, унутра има на угловима стубове, и то у двоетажној концепцији, а опкољен је тремом. Нама, данас није довољно јасна средњовековна геометрија, па ни касноантичка, ни византијска. Оптерећени традиционалним, строго типолошким методом у тражењу извора за одређено решење, зачас изгубимо из вида да је утврђивање градитељског програма неког репрезентативног градитељског дела могло бити веома сложено. Бурасовим размишљањима бих хтео само да додам и њему добро познату чињеницу да је свако враћање на велике обрасце прошлости имало јасне мотиве. Да ли појаву треба везати баш за средину XI века? Мислим да и раније, у X веку, на пример, има на византијском културном подручју и поликонхалних и октогоналних грађевина чије порекло није јасно. Такође мислим да би даље требало истраживати зашто је маузолеј, без обзира на његов углед, могао бити узор за манастирску цркву. Морао је постојати сасвим одређен разлог.

Аутору монографије о Неа Мони припада захвалност научне јавности такође стога што је пажљиво обрадио и друге грађевине у манастиру, цистерну, део првобитне целине, пирг, параклисе и друго. Дао је тиме вредан допринос познавању средњовековних манастира, који су у сличним општим схемама међусобно прилично различити, и у чијим целинама се ипак знатно теже сналазимо у погледу стамбених и других грађевина практичне намене него католикона, по правилу боље очуваних и хронолошки боље одређених.

Војислав Кораћ



Doula Mouriki

The Mosaics of Nea Moni on Chios. I. Text. II. Plates
Translated by R. Burgi
Comercial Bank of Greece.
Fourth Series: Byzantine Monuments

Athens 1985
280 стр.; 119 ил. у боји, а 343 у црно-белој техници

Професор др Дула Мурики је познати писац многих чланака и расправа, па и мањих монографија (cf. Зограф 7, 1977, 100—101) о византијским споменицима сликарства. Овом својом последњом књигом понудила је првенствено истраживачима, али и ширем кругу љубитеља византијске уметности, веома исцрпну, одлично опремљену и документовану монографију о мозаицима чувеног католикона у византијском манастиру Неа Мони на Хиосу. Један од најважнијих споменика византијског сликарства XI века, с добро сачуваним мозаицима, дуго је чекао на подробно истраживање уз примену свих савремених метода. Срећна је околност што су у време чишћења и испитивања мозаика присуствовали послу и врсни атински познаваоци византијске уметности Д. Мурики и Х. Бурас. Они су током вишегодишњих заштитних радова непосредно са скела пратили све промене, прикупљајући потребна запажања. Показало се да се једино на тај начин може доћи до поузданих и одлучних синтеза о значењу и уметничкој вредности споменика. Обе студије, Х. Бураса о архитектури, и Д. Мурики о сликарству Неа Мони на Хиосу, већ су привукле пажњу великог броја стручњака, па су књиге и приказане у западноевроп-

ским часописима. О књизи Д. Мурики објавили су своја запажања, увек позитивна, A. Cutler, у часопису Byzantinische Zeitcrift 81 (1988) 85—87; T. Velmans, у часопису Cahiers archéologiques 34 (1996) 194—195; J. Lafontaine-Dosogne, у часопису Byzantion LVII (1987) 550—553; Ch. Delvoye, у часопису Byzantion LVIII (1988) 271—275; H. Buschhausen, у часопису Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien 1989, 376—377.

Монографија Д. Мурики доноси у I тому студију (269 стр.), са општим индексом (270—277) и иконографским индексом (277—279), а у другом тому одличне табле у боји (1—119) и углавном добре црно-бели снимке ширих изгледа спољашњости и унутрашњости цркве и појединих сцена и фигура уз низ занимљивих детаља (120—343). Многе илустрације у боји поновљене су и у црно-белој техници, што олакшава поређење хиоских мозаика с другим савременим сликама које до сада нису објављене у боји. Овој изузетно обилној фотографској документацији придружен је и перспективни изглед распореда сачуваних мозаичних слика (сл. 3), па он читаоцу знатно олакшава труд приликом сазнавања програма сликаног украса на зидовима ове иначе не много разуђене архитектонске целине, у којој се истичу олтарски простор (као и обично троделни), наос с куполом и унутрашња припрата (док у спољној нема мозаика). Цртежом перспективног изгледа је јасно истакнута важност мермерних оплата примењених чак и у вишим зонама, па је веома упечатљив утисак о ритму, симетрији, односно о естетском схватању целокупног украса на зидовима богато обдареним разним лепотама. Поново је објављен и површински приказ распореда мозаика са означеним сценама и појединачним ликовима, већ раније примењен у студији E. Diez-а и O. Demus-а из 1931 (Byzantine Mosaics in Greece, Cambridge, Mass.), на стр. 39, сл. 4, па оба приказа програма обезбеђују брз увид у распоред мозаика, као и у сагледавање програма.

У Уводу, као првом поглављу (стр. 21—41) аутор расправља о историји и о архитектури овог споменика, објашњава писане изворе на основу којих утврђује мишљење о цару Константину IX Мономаху (1042—1055) као о владару који је омогућио градњу цркве и послао мајсторе на Хиос. Само мањи део грађевинских послова, који су изгледа подразумевали рад на спољњој припрати, завршени су за време царице Теодоре (1055—1056). Аутор подробно наводи многе писане изворе и тумачи ово сјајно доба градњи и украшавања цариградских цркава и манастира приложима Константина IX Мономаха и Зое, царског пара који је овековечен на мозаику из јужне галерије у Св. Софији у Цариграду. Д. Мурики такође сматра (стр. 25) да су цар Константин IX Мономах и царица Зое обезбедили и обнову чувене катедрале Св. Николе у Мири у Ликији (1043), што је већ Војислав Ј. Ђурић подробно образложио у својој студији под насловом: Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du XI[e] siècle, објављеној у Зографу 15 (1984) 21—23. Претресавши све писане изворе о овом времену, Д. Мурики је закључила да је на молбу хиоских монаха, који су поседовали већ на Хиосу мали манастир, Мономах 1042, одмах по крунисању, омогућио зидање Новог Манастира (Неа Мони), а 1049. је изгледа црква била завршена, па је новом хрисовуљом дозвољено служење у њој. Из садржаја ове повеље аутор изводи закључак да су мозаици израђени тек после 1049, а пре 1055.

У другом поглављу посвећеном техничком опису мозаика (стр. 42—93) приложен је подробан опис свих сачуваних сцена, фигура, натписа, орнамената, боја мозаичких коцкица, места где се мозаик налази. Веома корисни описи изведеног цртежа, примењених боја на одећи, на инкарнату, и запажања о постављању тесера били су омогућени дуготрајним радом на скелама, а донели су, поред основних података о техници сликања, и читав низ драгоцених сазнања потребних иконографској и стилској анализи.

Треће поглавље носи назив Техника, а аутори су Д. Мурики и Е. Хокинс, познати и искусни стручњак за технику мозаика, дугогодишњи рестауратор цариградске Св. Софије и других византијских споменика. И овај део текста, настао као плод корисне сарадње два врсна стручњака (стр. 94—106), обилује занимљивим појединостима о врстама материјала (камен, паста, керамика) и о местима на зидовима на којима је у ранијим временима извршена рестаурација ових хиоских мозаика. У овом поглављу аутори наводе и веома обимну библиографију о свим питањима из области технике зидних мозаика. Листа боја ће посебно бити занимљива стручњацима, јер наводи 57 различитих врста тесера сачињених од пасте са златним листом, од обојене пасте и од природних материјала.

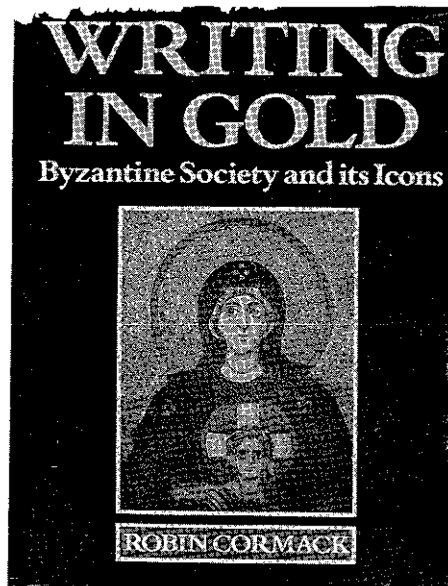
У четвртом поглављу под насловом Иконографија (стр. 107—214) изведена је подробна анализа сцена и појединачних фигура, а наглашена је и улога декоративних трака и ланаца сачињених од повезаних медаљона у тзв. imagines clipeatae (стр. 192—194). Сем корисних иконографских поређења, ту је успостављена и основна систематизација украсних мотива који су обележени одређеним називима. Тако је овај део студије донео и значајна терминолошка унапређења. Што се тиче иконографских анализа и поређења нарочито су занимљива разматрања о појави девет анђела око Пантократора у куполи, где слика одговара необичном деветостраном тамбуру, па аутор с правом доводи ову појаву у везу са списом о Небеској хијерархији од пс. Дионисија Ареопагита. Истакнута је и појава младића, а не старца, у лику персонификације Јордана, па међу споменицима насталим од X до XIII века, у којима је на тај начин приказан Јордан, аутор помиње и пример из Богородичине цркве у Студеници (стр. 123), не указујући да је у питању нови слој живописа из 1568, већ сматрајући да је фреска сачувана у првобитном виду (1208/9). Очигледно је да стручну литературу на српском језику не користе у довољној мери ни веома добро обавештени и изузетно савесни истраживачи. Нове монографије о Студеници објављене на страним језицима отклониће, надамо се, убудуће сличне заблуде страних стручњака. У овом поглављу заслужује посебну пажњу претпоставка Д. Мурики о придавању Мономахових физиономских црта, посебно браде, цару Соломону, који је у Силаску у ад, као и цар Давид, обележен још и обојеним нимбом (стр. 136—139). Сасвим је вероватно да је сликар овим појединостима истакао алузију на улогу цара Константина IX Мономаха у изградњи храма, искористивши поређење с библијским царем Соломоном I. Као обновитељ Св. Гроба у Јерусалиму, 1048, што аутор с правом истиче (стр. 138), цар Константин IX Мономах је заслужио да буде хваљен као Нови Соломон. Поред поменутих у овај књизи, и други примери поистовећења или упоређења историјских личности са одређеним старозаветним узорима познати су како у византијском тако и у српском средњевековном сликарству (cf. В. Ј. Ђурић, Нови Исус Навин, Зограф 14, 1983, 5—16; G. Babić, Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan, in Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV[e] siècle, ed. SANU, Belgrade 1989, 273—285). Сви запажени примери сведоче о дуготрајном понављању овог вида поетских похвала упућених заслужнима и указују на значајну улогу византијске реторике у развијању иконографског језика ликовног изражавања. Наше читаоце ће посебно занимати опаске Д. Мурики о светом Стефану у апостолској одећи (стр. 150—151). Тај рани иконографски тип овог у Цариграду веома поштованог првомученика и ђакона виђа се и у каснијем сликарству, као на пр. у Дечанима (сред. XIV века). Веома корисна запажања могу се такође наћи о апостолима, мученицима, пророцима, као и о сценама литургијских празника и посебно о Прању ногу с уводним епизодама. Али још занимљивија су схватања аутора о сличностима и разликама у програму слика из католикона Неа Мони у односу на друге истовремене програме, или запажања о цариградском пореклу сликара, као и она о узорима које су ти сликари могли донети у својим приручницима дошавши на Хиос. Не може се одбацити ни претпоставка Д. Мурики о неком богато украшеном јеванђелистару који су мајстори могли затећи у манастиру на острву (или донети као царев поклон?) и искористити приликом израде појединих фигура и сцена (нарочито стр. 212—213). Пошто је план цркве био замишљен у Цариграду, а украс на зидовима изведен мермерним оплатама и мо-

заиком, вероватна је претпоставка Д. Мурики да је и програм слика био углавном већ разрађен у престоници.

У петом поглављу посвећеном запажањима о стилу мозаика (стр. 215—269) Д. Мурики студира фигуру и композицију, боје и однос слике према стварној архитектури тражећи место овом споменику међу сродним и важним мозаичним делима XI века, а затим и шире у целокупном византијском сликарству овог доба. Занимљива су запажања Д. Мурики о јединственом стилском изразу свих сцена и фигура, о потпуној уједначености слика у свим просторијама храма, а од ширег су значаја опаске о одступању Мономахових сликара-мозаичара од класицистичких узора приликом израде појединих физиономија. По тој особини, сматра аутор, мајстори из католикона Неа Мони блиски су онима што су израдили мозаике из припрате цркве посвећене Успењу у Никеји (1065—1067), док се хиоски мозаици ипак знатно разликују од оних нешто старијих из Св. Луке у Фокиди и од савремених у Св. Софији у Кијеву, где су линеарна решења још увек честа, као одјеци конзервативних токова у византијској уметности прве половине XI века. Ипак, симетрија и равномеран ритам су основне особине призора у Неа Мони, па аутор истиче да су по опредељености за такво схватање слике мајстори сродни онима из Св. Луке, иако су сцене живље од фокидских, док су далеко једноставније компоноване од сцена из Дафни. У подробној стилској анализи аутор налази могућност да успостави хронолошки однос ова три важна споменика XI века, нашавши место хиоским мозаицима нешто после оних из Св. Луке (задужбине игумана Теодора Леовахоса, пре 1048), а далеко пре оних из Дафни, где је веома изражено тзв. „неоимпресионистичко" (по оцени О. Демуса) моделовање лица. У хиоским мозаицима моделовање је изведено према начелу снажног супротстављања светла и сене, чиме је остварена јака изражајност, док је у Св. Луки јачи линеарни, свечани и старински стил. Аутор такође сматра да се одјек цариградског стила запаженог на хиоским мозаицима може препознати и на кападокијским фрескама из Карабаш Килисе у долини Соганле (1060—1061), задужбини протоспатара Михаила Скепидеса, али делимично и на фрескама из Св. Софије у Охриду, задужбини архиепископа Лава (1037—1056), па и на фрескама из нартекса у Св. Софији у Солуну. Ослањајући се на слична запажања и на веома подробну анализу великог броја споменика, аутор предлаже своје виђење развоја тзв. „сликовитог стила" који се пред крај XI века развио у уравнотежено прожимање линеарног и живописног на мозаицима у манастиру Дафни.

Монографија Д. Мурики о хиоским мозаицима доноси широко засновна поређења, велико познавање сликарства XI века, занимљива образложења о спорним датовањима неких споменика овога доба, а акрибичношћу и прецизношћу изражавања, јасном замисли књиге и поступношћу излагања до коначних оцена о развоју стилских праваца у византијском сликарству XI века нуди студију која ће дуго остати незаобилазно дело. Проучавано од краја прошлог века у радовима Ј. Штриговског, Г. Мијеа, Ш. Дила и других каснијих истраживача, сликарство из Неа Мони је тек сада овом књигом Д. Мурики добило праву оцену уградивши се у широко сагледану византијску уметност XI века.

Гордана Бабић



Robin Cormack

Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons
ed. Georges Philip

London 1985
Стр. 270, 100 црно-белих репродукција, 1 географска карта, речник појмова, библиографија, индекс

Мада на први поглед делује као још један општи преглед византијске уметности, књига Р. Кормака (предавача Courtauld Institute of Art) представља новину како у избору тако и у методолошком приступу теми. На првој страни цитат св. Теодора Студита („Јеванђеља су била 'писање речима', али иконе су 'писање златом' ") објашњава порекло наслова ове студије као и главни предмет његовог интересовања. Период од VI до XII века (аутор не разматра целокупну историју Византије) подељен је у шест поглавља, замишљених тако да чине три хронолошке целине. У свакој од њих упоредо су приказане сличне појаве, али у различитим друштвеним, социјалним или историјским контекстима.

Већ у уводној речи (стр. 6) Р. Кормак истиче да не пише за „специјализоване" читаоце, за историчаре или историчаре уметности; његова жеља је да кроз ограничен број ликовних представа и средњовековних текстова укаже на један од начина поимања византијске културе и друштва у целини. На почетку првог поглавља („Видљиви светитељ: Св. Теодор из Сикеона", стр. 9—49) аутор објашњава појам „иконе" који ће се у књизи користити у византијском смислу речи и односити на сваку ликовну представу, било да је у питању покретна слика (тј. „икона" у модерној терминологији) или монументални мозаик, односно фреска. Наглашено је да је у Византији улога визуелног била много утицајнија него данас када смо окружени великом разноликошћу израза. Приказани материјал је изабран пре свега из области религиозне уметности. Он треба да одговори не само на питања везана за место и значај цркве у византијском друштву већ и да укаже на све промене у политичком, социјалном или културном животу државе која би, без икона, свакако другачије изгледала.

Након сажетог осврта на прва три века историје Византије, Р. Кормак нас уводи у свет византијске провинције с краја VI и почетка VII века. У центру пажње је св. Теодор из малоазијског места Сикеона, историјска личност која је још од својих савременика призната за светитеља. Опширно препричано (што је случај и са осталим коришћеним текстовима), житије оснивача монашке заједнице у Сикеону је — као што је то уобичајено у средњовековној књижевности — прожето описима чудесних исцељења, натприродних моћи светитеља и његовог аскетског живота. Посебан нагласак аутор ставља на опис икона, црквене одеће, сасуда и намештаја, који су играли активну улогу у животу св. Теодора. Уз помоћ одговарајућих уметничких предмета (датираних у VI—VII век), али и користећи цртеже и акварелe с краја прошлог века који приказују места описана у Житију, он покушава да нам приближи време и друштво у коме је Теодор живео и да објасни како се и зашто стварао ауторитет светитеља. Улога уметности оцењена је као битна у успостављању Теодорове моћи, а уочени су и други нивои на којима она делује.

Р. Кормак се у другом поглављу („Замишљени светитељ: Св. Димитрије Солунски", стр. 50—94) бави развојем култа св. Димитрија, светитеља чије се постојање за разлику од св. Теодора — што је већ и насловом наговештено — не може са сигурношћу утврдити. Период је исти, али уместо сеоске средине сада

је место збивања велики центар византијског царства, Солун. Како је црква Св. Димитрија била предмет ауторових ранијих интересовања и истраживања (текст цитиран у библиографији), посебна пажња је посвећена опису, реконструкцији и датовању њене мозаичке декорације (до краја књиге Кормак се више не бави класичним историјскоуметничким приступом уметничком делу). Од писаних извора коришћене су прве две књиге „Чуда св. Димитрија", настале у VII веку, које описују како су Солун и његови угледни грађани у кризним тренуцима (опсаде, глад, болести) спашавани чудесним интервенцијама њиховог заштитника. Поређење слике и текста овде је олакшано тиме што су у „Чудима" поменута дела која су до данас сачувана. Осврћући се на ово и претходно поглавље, Р. Кормак закључује да је улога икона била сложенија од улоге текстова. Осим што описују, ликовне представе и потпомажу чуда; њима се упућују молитве и оне пружају заштиту и сигурност. Најзад, оне су те на којима се гради култ светитеља без обзира на његову природу или околину.

Треће поглавље („Иконоклазам: Наметање промене", стр. 95—140) бави се једним од најсложенијих раздобља у византијској историји које још увек изазива велика неслагања међу историчарима поводом његове генезе, мотивација и последица. Аутор разматра бројне теорије о узроцима и поводима настанка иконоклазма, мање желећи да улази у ова неслагања него да дочара историјски контекст у коме се развио један посебан однос према уметности. Као догађај од изузетног значаја он истиче појаву златних (ређе сребрних) монета с ликовима Христа и цара, небеског и земаљског владара, и описује последице те појаве у упоредном развоју исламског новца крајем VII века. Истим, предиконокластичким годинама припадају и расправе вођене на Пето-шестом (Трулском) сабору. Његове одлуке су охрабриле ширење фигуралних представа, што се сигурно може довести у везу са близином исламске нефигуралне уметности и разумети као својеврсни одговор на њу. Сем канона донетих на Трулском сабору, од текстуалних извора поменути су или цитирани „Живот св. Стефана Новог", спис о чудотворном мозаику у солунској цркви Хосиос Давид и „Писмо патријарха Александрије, Антиохије и Јерусалима цару Теофилу", који су сви настали или у периоду прекида владавине иконокластичких царева (787—814. г.) или након потпуног укидања иконоклазма (843. г.). Најзанимљивије је „Писмо патријарха . . ." (до сада неуврштено у студије о овом периоду) у коме је наведена листа од дванаест чудотворних представа Христа, Богородице и других светитеља, с циљем да се докаже Божје одобравање производње и поштовања икона преко описа њихових натприродних моћи. Док напред наведени текстови припадају ширим, народним круговима друштва, у највишим слојевима византијског свештенства осуда иконоклазма је илустрована минијатурама Хлудовског псалтира. Р. Кормак указује на чињеницу да није могуће одговорити на питање како су се Византинци у овом сукобу око икона опредељивали за једну или другу страну, али увиђа да је током те борбе био појачан царски ауторитет, као и да је она оба пута била окончана у време када је такав ауторитет недостајао.

Однос према традицији и манипулисање њоме повезује ово и следеће поглавље („После иконоклазма: Илузија традиције", стр. 141—178) у чијој жижи интересовања стоји патријарх Фотије, једна од најупечатљивијих личности византијске историје. Из његовог великог литерарног опуса изабран је текст проповеди, прочитане у Св. Софији у Цариграду поводом инаугурације мозаичке представе Богородице с Христом и анђелима, као полазна тачка у сагледавању процеса обнове фигуралне уметности након иконоклазма. Без обзира што је ова представа прва те врсте у апсиди (а археолошка испитивања су то доказала), у Фотијевом тексту се инсистира на њеној изведби као рестаурацији пређашње слике, а не новини која је сада еквивалент јереси. (Разни истраживачи се већ више од 50 година баве проблемом апсидалног мозаика у Св. Софији. Аутор последњег у низу текстова на ту тему — N. Oikonomidès, *Some Remarks on the Apse Mosaic of St. Sophia,* DOP 39 (1985) 111—115 — поново разматра Фотијеву проповед и закључује да се она не односи на мозаик већ на фреску насликану на малтеру којим је мозаик био прекривен у другом периоду иконоклазма.) Последицу таквог става Р. Кормак види у каснијем конзервативизму и отпору према промени као трајним одликама Византије. Пажњу аутора овде привлачи и јачање Богородичиног култа. Одговарајући на питања када се, како и зашто овај култ развио, он се посебно задржава на мозаику са представама Богородице, Константина Великог и Јустинијана I у Св. Софији цариградској (тема којом се Кормак такође раније бавио) као и на фрескама XII века на Кипру. Посебно су занимљива поређења двеју сцена Успења Богородице у црквама у Азину и Лагудери. Због њиховог уобичајеног места на западном зиду, наспрам исто тако уобичајених представа Богородице с Христом у апсиди, закључује се да „опозиција између улоге Богородице у Христовом рођењу и улоге Христа у Богородичиној смрти осветљава две стране исте истине, тј. Христову инкарнацију", чиме је још једном истакнут дидактички карактер византијске уметности.

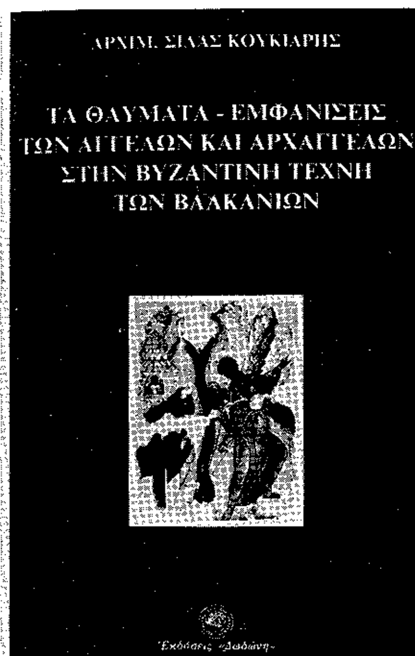
У петом поглављу („Тражени рај: Империјална употреба уметности", стр. 179—214) упознајемо се са улогом визуелног у служби цара; упоређена је ктиторска делатност двојице истакнутих цариградских мецена, Константина IX Мономаха (1042—1055) и Јована II Комнина (1118—1143). У начину на који они контролишу и користе уметност Р. Кормак види много заједничког, иако историјске околности њихових владавина и још више њихове посебне (па чак супротстављене) личности показују велике разлике. Нагласак је стављен пре свега на репрезентативне донаторске портрете у јужној галерији Св. Софије. Занимљиво је запажање да, за разлику од Фотијевог времена, сада улазимо у век када цар показује мање интересовања за дефинисање вере, а више за спољашни церемонијал. Највећи простор је ипак дат опису манастира Христа Пантократора у Цариграду, задужбини Јована Комнина, чији пандан — манастир Константина IX у кварту Манган — више не постоји. Типик Пантократоровог манастира не само да пружа податке о изгубљеној декорацији већ и уобличује драгоцену слику о животу у једној монашкој заједници у престоници византијског царства. Износећи манастирска правила аутор открива циљеве владара-патрона; финансирањем великих наруџбина ови цареви су веровали да су прокрчили себи пут до Раја, а својим физичким остацима обезбедили сигурност након смрти. Иконе су постале сведоци њихове подршке цркви уз истовремено истицање њене потребе за царским покровитељством.

Улога визуелног у настанку ауторитета „светог човека" тема је и последњег поглавља („Стечени рај: Приватна употреба уметности", стр. 215—251). Од VI до XII века долази до многих промена у улози „видљивог светитеља" што показује пример св. Неофита са Пафоса на Кипру. Његов први наведени спис, текст о карактеру вина и хлеба који се користе приликом припремања еухаристије (део шире дебате везане првенствено за XI век и раскол између источне и западне цркве), показује да се квалитет верске расправе није много променио од IX века и од примера описаних у „Писму патријарха . . ". Други текст је типик манастира који је основао св. Неофит и чији садржај Р. Кормак пореди са живописом пећинске цркве у којој је уједно било његово пребивалиште и, након смрти, гробница. Најзанимљивије су зидне слике са представама Неофита уз које су исписане његове молитве. Молбе за спас душе добиле су (потврдан) одговор на самој слици: Христос благосиља Неофита, анђели га (попут Христа) узносе на небо. Врхунац представља отвор на своду наоса (који је водио у Неофитову просторију названу „Нови Сион"), окружен сценом Вазнесења чији је интегрални део на неки начин постао и Неофит. Визуелна уметност је смелије но писана реч исказала тежње и религиозне ставове светитеља са Кипра.

Аутор се, на крају књиге (стр. 252—256), осврће на главне закључке до којих је дошао у својој студији, још једном истакавши да то није дело „традиционалне историје уметности". Његов циљ је био да кроз широк пресек различитих социјалних група и перио-

да византијског царства прикаже различите функције визуелних представа. Од ненаметљивог, али неопходног присуства уметничког дела у животу стварне историјске личности и свеца Теодора, Кормак прати развој улоге слике као медија од изузетног значаја, кроз који је изграђено веровање у моћ, па чак и у постојање светитеља-заштитника, солунског св. Димитрија. Судбина икона током иконоклазма доживела је свој највећи, до апсурда доведен изазов, да би након тога утицај визуелног постао и јачи и разноликији него раније. Преко спознаје дидактичке и церемонијалне функције византијске слике, долази до њене крајње личне употребе, што кулминира свеприсутношћу уметности у животу једног испосника. Кормак је приступио проучавању развоја визуелне комуникације у византијском друштву на нов и оригиналан начин. Чак и ако се не слажемо са свим његовим резултатима, тај се приступ мора узети у обзир приликом будућих истраживања.

Сања Кесић



Σίλας Κουκιάρης,
Τα θάυματα—εμφανίσεις των Αγγέλον και Αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων,
Εκδόσεις „Δωδώνη",
Αθήνα — Γιάννινα 1989

У историји уметности појачало се последњих година интересовање за питање порекла и формирања појединих циклуса, не само хагиографских, већ и оних надахнутих литургијском или апокрифном литературом. Захваљујући тим напорима, већ су на прави начин систематизовани бројни извори и грађа и разрешене многе иконографске дилеме. Пада у очи, међутим, да су изван ових интересовања некако остајале слике са темом арханђела, груписане у низове или смештене у поједине просторе цркве; омиљене нарочито у касновизантијској уметности. До сада се више аутора освртало на ове теме, али спорадично, обично у оквиру прегледа сликаног програма једног споменика у коме се налазе и арханђелске теме. Запаженије студије овог карактера написали су у последње време А. Грабар, А. Ксингопулос и Д. Палас, а посебно треба подвући да су значајан допринос објашњавању појединих сцена циклуса арханђела дали и југословенски истраживачи Л. Мирковић и Смиљка Габелић, пре свих. Сада се појављује студија монографског карактера *Чуда и јављања анђела и арханђела у византијској уметности на Балкану* С. Кукијариса, заправо докторска дисертација коју је аутор одбранио на Филозофском факултету у Атини 1987, а која сажима та истраживања, значајно их проширује укључивањем многих до сада непознатих споменика са Балканског полуострва и заокружује исцрпном иконографском анализом. Већ је то довољан разлог да се овде осврнемо на ту књигу, а чинимо то и зато што се неки од најважнијих циклуса арханђела налазе у нашим средњовековним споменицима.

Уводне стране своје књиге С. Кукијарис је посветио неким општим али за даља разматрања важним питањима: природи, броју и хијерархији небеских сила, онако како су о њима писали најпознатији богослови, Јован Дамаскин, Псеудо-Дионисије, Григорије Ниски и други, затим празновању догађаја везаних за анђеле и арханђеле и њиховим култовима у Византији и другим земљама: Русији, Србији и на Западу. Аутор је затим 38 догађаја, у којима се појављују анђели и арханђели, а који су укључени у њихов циклус, сврстао у четири категорије, по томе да ли су описани у Старом, Новом завету, апокрифима или у различитим изворима који се односе на каснија појединачна јављања арханђела. Осим што је пажљиво навео та места у писаним изворима, он је консултовао и коментаре из светоотачке, хомилитичке и литургијске литературе, служећи се и необјављеним текстовима из ватиканских, атинских, светогорских и других библиотека. Захваљујући таквој одличној упућености аутора у литерарне изворе, само су три јављања арханђела, чије се ликовне представе налазе на вратима у Монте Гаргану и у Леснову, остале необјашњене (Два анђела се јављају св. Мартину Турском, Арханђео Михаило ослобађа монаха Михаила од демона и Сцена са губавцима, о којој је недавно писала С. Габелић, Зограф, 17, 1986, 54—56).

Каталог споменика са циклусом арханђела на Балкану обухватио је 37 споменика, почев од крста Михаила Керуларија из Вашингтона (1057) и врата са цркве Арханђела Михаила са Монте Гаргана (1076) и оних из Суздаља (око 1230), преко цркава из Југославије (Св. арханђели у Прилепу, Лесново, Матеич) и Мистре, до примера из цркава у Лаконији, Манију, Јеракију, са Наксоса, Родоса, Кипра, Еубеје и великог броја (чак 19) на Криту. Најмлађи споменик, црква Арханђела Михаила у Авгеники на Криту, тачно је датиран са 1447. годином. У овом каталогу споменици су, значи, хронолошки поређани, свака је сцена из циклуса детаљно описана, а њен натпис је са разрешеним скраћеницама и реконструисаним пропалим деловима. После сваког споменика наведена је, такође, основна литература. Овом каталогу додат је и списак од седам цркава и икона, где је сачувана само по једна сцена везана за арханђеле, а аутор претпоставља да се у њима некада налазио читав циклус — тако, на пример, он верује да је у Радожди код Струге некада постојао циклус, од кога је до данас сачувано само Чудо у Хони (крај XIII века). (Из овог додатка каталогу треба, међутим, искључити икону Чуда у Хони из београдског Народног музеја, јер је у последње време показано да је она несумњиво руски рад, вероватно из раног XVI века, уп. Ј. Г. Малков у: *Древнерусское искусство*, 1975, 318—324).

После оваквог детаљног описа сачуваних сцена циклуса на широком подручју Балканског полуострва уследила је исто тако педантно изведена иконографска анализа. Овде се аутор доследно држао поделе коју је учинио на почетку књиге да основни текстуални предложак опредељује припадност одређеној категорији сцена везаних за арханђелска јављања и чуда. Он чистим иконографским методом анализира сцену по сцену, утврђује њихове сличности и разлике, а објашњење тражи у писаним изворима и у широком компаративном материјалу, не ограничавајући се само на Балкан и време од XI до XV века, па решења не ретко налази и у минијатурном сликарству. Такође, писац узима у обзир и појединачне представе из споменика у којима те сцене не улазе у састав циклуса, али су независно од тога погодне за иконографска поређења.

На основу оваквих анализа било је могуће доћи и до неких поузданих закључака. Како се на Балкану, пре пада Цариграда 1453, циклус појављује најчешће у зидном сликарству, може се утврдити његово место у декоративном програму цркве: сликан најчешће у наосу, у средњој зони живописа, он понекад залази и у протезис, када добија првенствено литургијски значај, али може да се сретне и у ђаконико-

ну, параклисима, па чак и у куполи (Таксијарси на Еланијској Гори на Егини), а занимљиво је да се никада не налази у припрати. Анђели и арханђели се много пута помињу у Старом и Новом завету, у канонској литератури и апокрифима, али се на основу овде сабраног материјала може закључити да у циклусима добијају место пре свега они догађаји који су ушли у црквене календаре. Тако је Чудо у Хони (које се слави 6. септембра) представљено у циклусима чак 33 пута, Јављање арханђела Исусу Навину (1. септембар) 26 пута, а Сабор бестелесних сила (8. новембар) у 18 споменика. Међутим, ако празнични циклус диктира избор, то се не може рећи и за редослед сцена, тако да у том смислу не постоји нека правилност.

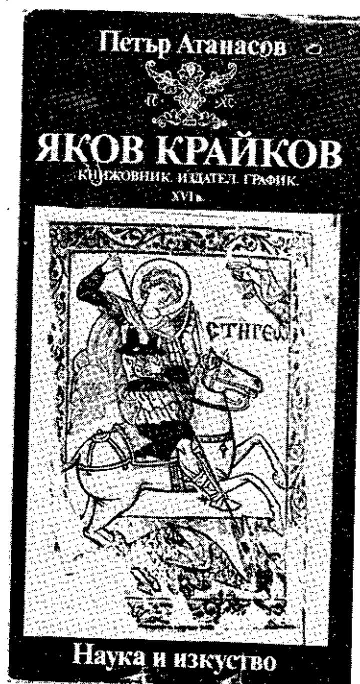
После овога само по себи, чини ми се, поставља се питање сврхе и разлога појаве циклуса арханђела односно појединих сцена у њему. Не ретко он носи симболично значење, нарочито ако се циклус налази у олтару. Тада је врло вероватна његова веза са евхаристијом, као, на пример, у Матеичу или Св. Димитрију у Авлонарију на Еубеји, док се понеки пут (посебно у сценама Јаковљев сан, Рвање Јакова са анђелом и Анђео зауставља Валаамову магарицу) у њему лако открива значење префигурације Христовог оваплоћења. Силас Кукијарис сматра да циклус носи и ратнички карактер (ја не делим његово мишљење да се то односи увек и на цео циклус), што доказује изузетном бројношћу циклуса у оним подручјима (Крит, Еубеја, Родос) у којима је опасност од католичанства из реда Јованита и преко Венецијанаца била највећа. Занимљивији су, међутим, други примери које он наводи: цар Нићифор Фока у знак захвалности небеским силама што су му помогле у борби против Арабљана подиже цркву Арханђела у Чавушину у Кападокији (965—969) и у протезису слика њихов циклус, а да је крст Михаила Керуларија, са сачуваним представама Исуса Навина пред архистратигом и Чудом у Хони, настао у сасвим одређеним политичким околностима помишљао је већ Р. Џ. Х. Џенкинс (DOP, 21, 1967, 235), док се циклус чуда арханђела у параклису Св. Софије у Кијеву може објаснити тиме што је кнез Јарослав Мудри овај храм подигао после победе над Печенезима 1036. године.

Аутор претпоставља да је и циклус у Св. арханђелима у Прилепу настао по жељи Михаила VIII Палеолога после битке са Латинима у Пелагонији 1259. године. Оваквом размишљању ишли би у прилог и примери из српске историје XIV века, које аутор не помиње.

Посебан проблем појављује се у тумачењу сцена из циклуса арханђела које не носе ни симболички, ни „ратнички" карактер, а не налазе се ни у црквеном календару. Такве су Јављање арханђела Михаила епископу Сипонта, Анђео крунише св. Цецилију и св. Валеријана, Арханђео Михаило спасава Цариград од Сарацена, Арханђео ослобађа монаха Михаила од демона, Чудо арханђела у Дохијару и друге, које се налазе само на вратима из Монте Гаргана и у Леснову. Избор сцена изгледа, заиста, чудан и тешко разумљив. Чини се да се може прихватити једна од две Кукијарисове претпоставке да су ови циклуси арханђела, у Монте Гаргану и Леснову, цариградског порекла и да су своје прототипове имали у неком несачуваном цариградском споменику. Томе у прилог ишла би сцена спасавања Цариграда од Сарацена, која је, колико се зна, сачувана само у Леснову.

Овом књигом студије средњовековне уметности добиле су добар и користан прилог, посвећен бољем разумевању настанка и иконографског развоја циклуса арханђела, посебно што су овде систематизоване и иконографски разрешене скоро све сцене везане за арханђеле, међу њима и неке досад неидентификоване (у Леснову, на пример). Силас Кукијарис се ограничио да иконографским методом испита циклус чуда и јављања анђела и арханђела само на Балкану у византијској епохи. Те, помало вештачке територијалне и хронолошке границе нису му сметале да циклус испита у целини, са споменицима Балкана у првом плану, разуме се, јер је често користио примере из других области византијског света као компаративни материјал. Врло добар утисак о књизи, поменимо и то, квари донекле низак квалитет илустративног материјала и многобројне штампарске грешке, нарочито у текстовима на словенским језицима.

Бранислав Тодић



Петар Атанасов

Яков Крайков книжовник. издател. график. XVI в.

Изд. Наука и изкуство
София 1980
156 стр. и 107 сл.

Позната је склоност многих аутора да несвесно пренагласе важност неке личности или предмета којим се баве. Та људска слабост никако не увећава научну вредност дела, али може се разумети. Права невоља настане онда када се свесно приступи неком научном послу са намером да се неко учини што знаменитијим. Такав случај се догодио са Јаковом Крајковим, у монографији чији је аутор Петар Атанасов. Пренаглашеном тежњом да се што више прослави личност Јакова Крајкова, венецијанског штампара бугарског рода, прожета је цела књига од почетка до краја. Већ у наслову се саопштава да је Јаков Кајков књижевник, издавач и графичар. У последњем пасусу књиге и више од тога, он је издавач, редактор, први бугарски ливац слова, штампар, уметник дизајнер, илустратор и гравер (стр. 155). Између наслова и последњих редова књиге све је подређено потреби да се покаже како је Јаков Крајков „една всестрано надарена личност, с чието име наша родина трябва да се гордее".

Да би се од венецијанског штампара, који је био један од савесних настављача штампарије Божидара Вуковића, начинила „свестрано надарена личност" и водећи словенски штампар у Венецији, морале су се савладати многе препреке и пренебрегнути велики број чињеница. И аутор Петар Атанасов је то са много жара и учинио.

Као издавач Јаков Крајков је своје име убележио само у поговору малог Зборника „Различние потреби" који се појавио 1572. године у Млецима. Осим тога, био је штампар три књиге које је издао Которанин Јеролим Загуровић 1569. и 1570. године. Да би увећао опус свога изабраника Петар Атанасов се одлучио да му припише и лепи Зборник из 1566. године, чији је издавач био један Јаков, који за себе дословно каже да је „из поткрилија Осоговске планине близу Коласијског града (Ћустендила), од места Камена Река". Иако су у питању две личности истог име-

на које живе у приближно исто време у Венецији и баве се штампањем књига, испитивачи се не усуђују да их поистовете. То се не односи само на српске научнике већ и на бугарске — Дринова, Златарског, Цонева, Снегарова и друге. Један и други Јаков назначили су различита места из којих потичу, а књиге које су објавили, односно штампали показују многе разлике. Међутим, Петар Атанасов снагом своје имагинације превазилази све препреке и, штавише, саставља апокрифну биографију у којој не само да изједначује Јакова Крајкова из Софије и Јакова из Камене Реке већ додаје многе живописне појединости из живота своје главне личности (стр. 60—65).

Атанасов тако започиње да је Јаков рођен вероватно у почетку друге деценије XVI века, да се може претпоставити да је био преписивач у Осоговском манастиру и да није искључено да је отишао у Софију у којој делује велика књижевна школа. Ту се припремио за књижевника са великим знањем јужнословенске и грчке књижевности. У Венецију се упутио преко Ћустендила, Скопља и Косова. Сме се претпоставити да је код новобрдског митрополита Никанора радио на издавању Октоиха петогласника као књижевник и редактор текстова или као коректор и словослагач. Можда је припремио и неке зборнике за штампу који нису објављени. После штампања књига у Венецији између 1566. и 1570. није искључено да је Јаков Крајков „који је добро знао грчки" радио и у грчким млетачким штампаријама.

Све ово је најпре претпоставка, радна хипотеза, јер ти подаци из измишљене биографије уопште не постоје, да би се на наредним страницама све то претварало у општепознате чињенице.

Настојећи да Јакова Крајкова, који је истовремено и из Софије и из Камене Реке, учини знаменитијим, Петру Атанасову је сметао војвода Божидар Вуковић из Подгорице који је у Венецији засновао српску штампарију и између 1519. и 1538. издао седам књига, од којих је Празнични минеј из 1538. посебно лепо украшен. Божидара Вуковића као српског штампара требало је уклонити да би Јаков Крајков као Бугарин постао главни словенски издавач ћириличких књига у Венецији XVI века. Користећи објављене тестаменте Божидара Вуковића из 1533. и 1538. године, Атанасов је извукао сасвим неочекиван закључак да је штампар из Подгорице у ствари Италијан који се издавао за Србина да би боље продавао књиге међу Бугарима и Србима (стр. 34—52)! Његову одлуку да Божидар Вуковић буде Италијан из породице де ла Векија није могла да поколеба ниједна чињеница из тестамента: помињање најближих рођака у Скадру и Подгорици којима оставља поседе, поклони српским манастирима Милешеви, Хиландару, Св. Ђорђу у Подгорици и црквама на Скадарском језеру, обавезивање извршилаца тестамента да се његов посед у Фосалти, ако га не преживи син Вићенцо, да грчкој цркви Св. Ђорђа у Венецији, уз обавезу да држи српског попа који ће се молити за његову душу. Чак и Божидарева жеља да буде сахрањен на „језеру Зете" у манастиру Старчева Горица, па за превоз тела преко мора оставља новац, не може да поколеба Атанасова да је Божидар Вукотић у ствари Италијан који обмањује и у последњој опоруци.

Петар Атанасов није знао више радова који су се до изласка његове књиге појавили у Југославији и ван ње (C. Marciani, *I Vuković, tipografi-librai Slavi a Venezia nel XVI secolo*, Economia e storia XIX (1972) 342—363; С. Петковић, *Порекло илустрација у штампаним књигама Божидара Вуковића*, Зборник за ликовне уметности 12 (Нови Сад 1976) 119—135; А. Сковран, *Војвода Божидар Вуковић — Dionisio della Vechia, гасталд Братства св. Ђорђа грчког у Венецији*, Зограф 7 (Београд 1977) 78—85; затим зборник Музеја примењених уметности 11 (Београд 1967), посвећен српским старим штампаним књигама и др.). Из ових чланака се, поред осталог види да је Божидар Вуковић био и гасталдо православне цркве у Венецији — San Giorgio dei Greci. Било би занимљиво како би Атанасов објаснио да је Италијан-католик у свом наводном родном граду био управник братства православне цркве. Или је он био Италијан, Венецијанац православне вере?

Како би Јаков Крајков постао што знаменитији, наводи се да су илустрације из његове књиге биле предложак за књиге штампане у Лавову и Кијеву, као и за разне иконе. При томе се наводе многе илустрације из Празничног минеја Божидара Вуковића, које је Јаков Крајков преузео и унео у свој Зборник из 1566. (Од 31 илустрације у књизи Јакова из Камене Реке само су 6 нове, ако нису и оне неискоришћене гравире Божидара Вуковића). При том, аутор сасвим занемарује да су књиге Божидара Вуковића са тим илустрацијама очуване у стотинама примерака, а књига Јакова од Камене Реке је ретка. Ово посредно говори о великом тиражу Празничног минеја, па и распрострањености, што је важно за процену утицаја.

Чини се да нема озбиљног разлога да се даље наводе произвољности, искривљавања и пропусти ове књиге, све са провидним, готово смешним поттекстом да се прослави, не један издавач и штампар, већ Бугарин Јаков Крајков. Пропуста и слабости има толико да би се о њима могао сачинити приказ не много мањи по обиму него што је текст Петра Атанасова. Али, то нема сврхе. Књига је, осим понеког пасуса и лепих илустрација, неупотребљива за науку. Више од тога, она је штетна, јер служећи лажном патриотизму уноси забуну и површност у једну научну област која је управо последњих година архивским радом и студиозним изучавањима забележила значајне помаке. По плиткој тенденциозности и научној лакомислености ово дело Петра Атанасова о Јакову Крајкову ће остати куриозитет, али и споменик једне жалосне духовне климе у којој је таква књига могла настати.

Сретен Петковић

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 20, 1989

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Sommaire

Articles

5 — *Nicole Thierry*, Ердемли. Непозната монашка долина у Кападокији. Претходна студија

22 — *Срђан Ђурић*, Атени и рајске реке у Византији

30 — *А. Я. Каковкин*, Сцена „Чудотворно јављање живописног стуба" у живопису храма Св. Григорија (1215. год.) у Ани

33 — *А. М. Лидов*, Литургијски мотиви у живопису Ахтале

48 — *Весна Милановић*, Лоза Јесејева у византијском зидном сликарству XIII и X IV века. Прилог истраживању теме

61 — *Vojislav J. Djurić*, Les miniatures du Téatraévangile de Vatopédi, N 937 et leurs peintres

74 — *Бранислав Тодић*, Програм фресака у параклису Вамека Дадијани у Хобију (Грузија)

81 — *Драгиња Симић-Лазар*, Живи лик преминулог Христа у Каленић

95 — *Смиљка Габелић*, Иконографија Чуда у Хони. Један необичан пример са Кипра

Livres

104 — *Vojislav Korać*, Charalambos Bouras, Nea Moni on Ceios. History an Arahitecture, Athens 1982

105 — *Gordana Babić*, Doula Moriki, The Mosaics of Nea Moni on Chio Athens 1985

107 — *Sanja Kesić*, Robin Cormack, Writing in Gold: Byzantine Siciety ar its Icons, London 1985

109 — *Branislav Todić*, Σίλας Κουκιάρης, Τα θάυματα-εμφανίσεις των Αγγέλ και Αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων, Αθήνα-Γιάννινα 19

110 — *Sreten Petković*, Петар Атанасов, Яков Крайков книжовник, издате график, XIV в., София 1980